ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ.

೧೯೩೦.

ಸತ್ಯಶೋಧನಾ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರ
ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರ

ಪ್ರಕಾಶಕ:
ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಪುತ್ತೂರು, ದ. ಕ.

PRINTED AT
THE DHARMA PRAKASH PRESS,
MANGALORE.

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ.

ಕಲೆಗೇನಾದರೊಂದು ಬೆಲೆಯು ಜೀವನದಲ್ಲಿದೆಯೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯವು ಹಲವರಲ್ಲಿ ಹೊಳೆದರೂ ಹೊಳೆಯಬಹುದು. ಕೆಲವರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸಿರಿವಂತರ ಪಾಲಿಗೆ ಸಲ್ಲುವ ಕೆಲವೊಂದು ಅನಾವಶ್ಯಕ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳೆಂಬ ಭಾವನೆಯೂ ಇದೆ; ಕೆಲವರು ಉಪಯುಕ್ತವಾದುದೆಲ್ಲ ಸುಂದರವೆಂದೂ ಉಳಿದವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವರು; ಕೆಲವರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ವೇಶ್ಯೆಯರ ಸಂಗೀತದಂತೆ ನೀತಿಯ ನಾಶಕ್ಕೊಂದು ಸಾಧನವೆಯೆಂದೂ ತೋರಿದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳ ಫಲಿತಾಂಶವೆನ್ನಲು ಬಂದೀತು; ಸಿರಿವಂತರು ಆಗಾಗ ನರ್ತನ, ಗಾನ, ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಯಿಸುವುದನ್ನು ಕಂಡು, ಅರೆಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಆಯುಷ್ಯವನ್ನು ಸವೆಯಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಬಡಕೂಲಿಯುವನೊಬ್ಬನಿಗೆ, ಅದರ ಮೇಲೆ ದ್ವೇಷವುಂಟಾಗಲು ಕಾರಣವಿದೆ; ಕೇವಲ ಹಣವನ್ನು ಕೂಡಿಹಾಕುವ ಬಯಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಣುಗಿದವನಿಗೆ ಅದರಲ್ಲೇನು ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದೂ ತೋರಲು ಶಕ್ಯವಿದೆ; ಇಲ್ಲವೆ ಇಂದಿನ ಗಾನ, ನರ್ತನ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಲೆಗಳು ನೀಚವೃತ್ತಿಯವರ ಕೈಸೇರಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ವಿಷಾದವೆನಿಸುವುದರಲ್ಲಾದರೂ ಅರ್ಥವಿದೆ ಕಲೆಯ ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಇವು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾರಣಗಳಾಗಬಹುದಾದರೂ ಕಲೆಯು ಇವೆಲ್ಲ ಅಪವಾದಗಳಿಗೆ ಅತೀತವಾಗಿದೆ.

ಮಾನವನ ಜೀವನವು ಅವನ ಶರೀರ, ಮನಸ್ಸು, ಬುದ್ಧಿ ಈ ಮೂರರ ಸುತ್ತುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಅನ್ನಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡುವುದು ಅವನ ಮೊದಲನೆಯ ಗುರಿ. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವನಿಲ್ಲ. ಇಂದು ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೂ ಸುಲಭವೆನಿಸಿದ ಈ ಸಂಗ್ರಾಮವು ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ತೀರ ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ; ಕೆಲವು ಪ್ರಬಲರು, ಸ್ವಾರ್ಥಿಗಳು, ತಮ್ಮ ಆಲಸ್ಯಮಯ, ವಿಲಾಸಮಯ ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಇವರ ಶ್ರಮದ ಫಲವನ್ನು ಅಪಹರಿಸುತ್ತಿರುವರೆಂಬುದರಿಂದ, ಅಂಥವರ ವಿಲಾಸವು ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಪೂರೈಸುವವೆಂದು ಬಡಮಾನವನಿಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸಿಟ್ಟು. ಇದು ಕಲೆಯ ಅಭಾವದಿಂದಾಯಿತೇ ಹೊರತು, ಅದರ ಇರುವಿಕೆಯಿಂದಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ವಿಲಾಸದ ಒಡವೆಯೆಂದು ಯಾರೂ ತಿಳಿಯದಿರಲಿ. ಇನ್ನೀಗ ಮಾನವನ ಎರಡನೆಯ ರಾಜ್ಯವು ಮನಸ್ಸು. ಮಾನಸಿಕ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯು ಬಲು ಅಪೂರ್ವ ಅದು ಐಹಿಕ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯಂತೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಉಳಿದವರ ಹೇಳಿಕೆಕೇಳಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅಂಜದೆ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅದು ತೀರ ಕಷ್ಟ. ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಶರೀರಸುಖ, ವಿಷಯಭಾವನೆಗಳ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಕುಣಿಯುವುದಾಗಬಾರದು. ಹಾಗಾದರೆ ಅನ್ನಪಿಂಡಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯನ್ನು ವಿಕ್ರಯಿಸಿಕೊಂಡಂತೆಯೇ ಸರಿ. ಇಂಥ ಸ್ವತಂತ್ರಮನೋರಾಜರಿಗೂ ಮೇಲಿಸಿದವರೇ ಶುದ್ಧಬುದ್ಧಿಯುಳ್ಳವರು. ಸತ್-ಅಸತ್ ಇವುಗಳ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಸನ್ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿಯೇ ಶುದ್ಧಬುದ್ಧಿಯು. ಆಗಲೂ ಅದು ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಗೆ ಅಡಿಯಾಳಾಗಿರಬಹುದು. ಮನಸ್ಸು ಜಗವನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ ಅದು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ವರ್ತಿಸುವುದೆಂದೇನು ಗೊತ್ತು? ಅದರ ಸ್ವಾರ್ಥಮಯ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಮುಂದೆ ಹೋದರೆ ಮಾತ್ರ ಪವಿತ್ರ ಬುದ್ಧಿಯ ಪ್ರಾಪ್ತಿ. ಪವಿತ್ರ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದಲೇ ಪರಮಾತ್ಮನ ಪ್ರಾಪ್ತಿ.

ಜೀವನದ ಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಅನ್ನ, ಅನ್ನಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲೆನಿಸಿದ ಮನಸ್ಸು, ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಮೀರಿದ ಸದಸದ್ವಿವೇಕಬುದ್ಧಿ, ಇವಿಷ್ಟು ಬೇಕೆಂದಾಯಿತು. ಬರೇ ಅನ್ನಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಪರಿಶ್ರಮಪಡಬೇಕಾದರೆ, ಶುದ್ಧಬುದ್ಧಿಗೆ ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷಣವು ಬೇಡವೇನು? ಮಾನವನ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಿನ್ನಸ್ವರೂಪಗಳಿವೆ. 'ಸತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಲ್ಲ ಊಹಾಶಕ್ತಿ, ಉತ್ಪಾದಕ ಶಕ್ತಿ, ಧ್ಯಾನ ಶಕ್ತಿ' ಮತ್ತು 'ನೋಡಿದ್ದು ಸತ್ಯವೇ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಬಲ್ಲ, ತುಲನೆ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಪರಿಶೀಲನೆ, ವಿವೇಚನೆ'[1] ಈ ಶಕ್ತಿಗಳು, ಮನುಷ್ಯನ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಕರ್ಮಾಲಯವೂ (Workshop), ಶೋಧನಾಲಯವೂ (Laboratory) ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಸರಿ. ಅವನು ಒಂದು ನೈಸರ್ಗಿಕಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಯಿಸು

1. National Value of art by Sri Arabindo Ghose.

ವುದಾದರೆ ಅವನ ಅನೇಕ ಅನುಭವಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವುವು. ಅಲ್ಲವನು ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣುವನು. ಆದರಿಂದಲೇ ಆ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನನ್ನು ತಿಳಿಯುವನು. ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಮಾನವನಲ್ಲಾಗಲಿ, ಪಶುಪಕ್ಷಿಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ, ನಾವು ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಲು, ಪೃಥಕ್ಕರಣ ಮಾರ್ಗ(analitical)ವನ್ನು ಹಿಡಿದರೆ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಸಂಗ್ರಹದಿಂದ ಸಿಗುವ ವಸ್ತು. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಟ್ಟಿನಿಂದ ಕಂಡುಬರುವ ಆನಂದವು ಬಿಡಿಸಿದರೆ ಸಿಗದು; ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಹಾಲಿನ ಆಸೆಗಾಗಿ ದನದ ಕೆಚ್ಚಲನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿದ ಗೌಳಿಗನಂತೆ ನಾವು ಪರಿಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದೇವು. ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸುಂದರ ವಸ್ತುವೇ ಕಾಣಿಸದು. ಈ ರೀತಿ ದೃಷ್ಟಿಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹರಿಸಿದರೆ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯು ಸಂಕೋಚವಾಗುವುದು. ನಾವು ಕಂಡುಹಿಡಿದುದು ಸರಿಯಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ರಮಣೀಯತೆ ಇಲ್ಲ. ರಮಣೀಯತೆಯು ಕಾಣಸಿಗದೆ ಪ್ರೇಮವಿಲ್ಲ, ಪ್ರೇಮವು ಉಂಟಾಗದೆ ಆನಂದವಿಲ್ಲ; ಆನಂದವಿಲ್ಲದ್ದು ಬಾಳ್ವೆಯಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯು ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆಂದು ಗಣಿತ, ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುವೆವು. ಇವುಗಳ ಗುಣಾಕಾರವು ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ, ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಗೊಂದು ಮೇರೆಯು ಬರುವುದು. ಆದರೆ ವಿಕಾಸವು ಯಾವ ಪ್ರಾಣಿಗೇ ಆಗಲಿ, ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಕುಚಿತ ಆವರಣದಿಂದ ಬರಲಾರದು. ಮೇರೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತಹೋದಂತೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉತ್ಪಾದನಶಕ್ತಿಯನ್ನು (creative power) ಬೆಳೆಯಿಸಬೇಕು ನಮ್ಮ ಊಹಾಬಲವು ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬೇಕು. 'ನಾನು' ಬೇರೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯದೆ, 'ನನಗೂ ಬಾಹ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧ'ವನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಹೀಗೆ ನಾವು ಹೊಸ ಧ್ಯೇಯ, ಊಹೆಗಳನ್ನೂ ಪರಕೀಯ ವಸ್ತುಗಳೊಡನೆ ಐಕ್ಯವನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತ ಹೋದರೆ ಆನಂದವು ಸಿಗುವುದು. ಇಂಥ ಆನಂದವು ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಐಕ್ಯದಿಂದ ಸಿಗದು. ಅದು ರಮಣೀಯತೆಯ ಭೋಗದಿಂದ ಸಿಗುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ನಾವು ರಮಣೀಯತೆ ಇಲ್ಲವೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುವುದು. ರೂಪ, ಸ್ವರ, ಇವುಗಳೊಳಗಿನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯಲು ಕಲಿಯಬೇಕು. ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೂಪವು ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಇದ್ದೇ ಇರುವುದು. ರೂಪವಿರುವುದೇ ಒಂದು ಮೇರೆ. ಮೇರೆಯಿಂದ ಮೇರೆಯುಳ್ಳ ಆನಂದವೇ ಸಿಗುವುದು. ಹಾಗೆಯೇ ನಾವು ಇಲ್ಲೂ ರೂಪಾದಿಗಳ ಮೇರೆಯನ್ನು ಹರಿದು ಅನಂತದ ಸೌಂದರ್ಯದ ವರೆಗೂ ಸಾಗಬೇಕು. ಇದು ಯಾವತ್ತು ಧರ್ಮಗಳ ಉದ್ದೇಶ. ಆದರಿಂದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪಂಥಗಳ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಯು ಇಲ್ಲವೆ 'ಕಲೆ'ಯು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಮನೋಹರವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನ ನೆನವರಿಕೆಯಾಯಿತು, ಕಾಲಕಾಲದ ಮಳೆಬೆಳೆಗಳಿಂದ ನಮಗಾಗುವ ಹಿತ, ಅವುಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆಗುವ ಅಹಿತ, ಮಳೆಯಿದ್ದರೆ ಕಂಗೊಳಿಸುವ ಹಸುರು ಹಚ್ಚೆ, ಮಳೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಜಿಗುಪ್ಸೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಒಣ ದೃಶ್ಯ, ಇವೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಿತ ಅಹಿತ, ದಯೆ ನಿರ್ದಯೆ, ಇವುಗಳನ್ನು ಬೇರೂರಿಸಿದುವು. ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಅಳಿಲಮರಿಯ ಕೂಗು, ಕುಣಿತಗಳಿಂದ ನಮಗಾಗುವ ಆನಂದವು ನಮಗೆ ಅದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು; ಅದನ್ನು ಕೊಂದರೆ ಅದು ಹೊರಡಿಸುವ ಚೀತ್ಕಾರ, ಆ ರಕ್ತ, ನರಳುವಿಕೆ, ಇವೆಲ್ಲ ಬೀಭತ್ಸಸ್ವರೂಪಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪಾಪಪುಣ್ಯಗಳ, ಪ್ರೇಮ—ಹಿಂಸೆಗಳ, ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುವು. ಗ್ರೀಕರ ಪ್ರಾಚೀನ ನೈತಿಕ ಸಭ್ಯತೆಗೆ ತಳಹದಿಯೇ ಈ ರೀತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಿಯತೆ. ಕನ್ನೆಯರ ಉತ್ಸಾಹ, ಶರೀರಕಾಂತಿ, ಓಜಸ್ಸುಗಳ ರಮಣೀಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬಂದುದರಿಂದ ಅವನ್ನು ಕೆಡಿಸುವ ಭೋಗ, ಅತಿಭೋಗಗಳನ್ನು ಅವರು ನೀಚವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಬರೇ ವಿಚ್ಛೇದನೆಯ, ಪೃಥಕ್ಕರಣದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯವರೇ ಕಾಣಸಿಗರು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಭಾವನಾಶಕ್ತಿಯು ಬೆಳೆದರೆ ನಾವು ಹಲವರಲ್ಲಿನ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಶಕ್ತರಾಗುವೆವು. ಒಬ್ಬನನ್ನು ಅವನ ಒಟ್ಟು ಗುಣಗಳಿಗಾಗಿ ತೂಗುವೆವು. ಅವನಲ್ಲಿನ ಕೊರತೆಗಿಂತ ಗುಣಗಳೇ ಮನಸ್ಸನ್ನಾಕರ್ಷಿಸುವುವು. ಹೀಗೆ, ನಾವವನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವೆವು. ಈ ರೀತಿ ಐಕ್ಯಬಾರದೆ ಪ್ರೀತಿ, ಆನಂದಗಳಿಲ್ಲ.

ಕಲೆಗಳೆಲ್ಲ ಉತ್ಪಾದಕ ವಿದ್ಯೆಗಳು. ಬಿಡುಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ತರಿಸುವ ಐಕ್ಯ, ಮೋಹಕತೆಗಳಾಗಲಿ, ರೇಖೆ, ರೂಪು, ಬಣ್ಣ ಇವುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ತರುವ ಊಹೆ, ಉತ್ಪತ್ತಿಗಳಾಗಲಿ, ಕಲೆಯಿಂದಲೇ ಬರಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವ ವಸ್ತುಗಳು ಒಂದಾಗುವುವು. ಚಿಕ್ಕದು ದೊಡ್ಡದಾಗುವುದು, ಅಂತವಂತ ವಸ್ತುವು ಒಂದು ದಿನ ಅನಂತವಾಗುವುದು ಅನಂತದಲ್ಲಿದೆ ಎಲ್ಲ ಆನಂದ.

ಎಲ್ಲಿಯ ತನಕ ನಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಉತ್ಪಾದಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ನಾವು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲವೋ, ಎಲ್ಲಿಯ ತನಕ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಯು ಕೋಮಲವಾಗಿ ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಲ್ಲಿಯ ತನಕ ನಾವು ಬರೇ ಯಂತ್ರಗಳಾಗುವೆವು. ಮಾನವರಾಗಲಾರೆವು; ಜೀವನದ ಶೋಭೆಯು ಭಾವನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ವಿವೇಚನೆಯ ಬಿಗು, ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಹರಿಯಬೇಕು

‘ಭರತಖಂಡವು ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಕಲಾಪೂರ್ಣವಾಗಿತ್ತು; ಕಲಾಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿತ್ತು.’

ಇದು ಕಲೆಯ ಬಾಳ್ವೆಯ ಸಿರಿಯೆಂಬ ಕುರಿತಾಯಿತು. ಇನ್ನದರಿಂದ ನಾವು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ–ಕೇಡು ಉಂಟಾಗದೆ, ಕೇವಲ ಲಾಭವೇ ಆಗಬೇಕಾದರೆ—ಯಾವ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕೆಂದು ತರ್ಕಿಸಬೇಕು. ಕಾರಣ, ಭಾವದಲ್ಲಿ ಬಂದುದೆಲ್ಲ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ಗ್ರಂಥವು ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ರಹಸ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟದೆ. ಭಾರತೀಯರು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುದಾದರೂ ಸತ್ಯವನ್ನು. ಅದನ್ನೇ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಲೆತ್ನಿಸುವೆವು.

ಇಂಥದೊಂದು ಪ್ರೌಢವಿಚಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಬರೆಯಲು ಶಕ್ತನಲ್ಲ. ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ದೇಶೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಜ್ಞಾನವೇ ಇಲ್ಲ. ಜೀವನಕ್ಕೆ ಬೇಕೇ ಬೇಕಾದ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ನಾವು ಬಿಟ್ಟು ಸರಿಯಾಗಿ ಬದುಕಲಾರೆವಾದುದರಿಂದ, ಅದರ ತಿಳಿವು ನಮಗಾಗುವ ಆವಶ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಕೆಲವೊಂದು ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವೆನು. ನಿಜವಾದ ಕಲಾನಿಪುಣನು ಕನ್ನಡ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ದಿನವು ಬರುವ ತನಕ, ಆಪ್ತಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಂತಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಚಿಕ್ಕದೊಂದು ಕೈಕಂಭದಂತಾದರೂ ಇದು ಉಳಿದಿರಲೆಂಬುದೇ ನನ್ನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ.

ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಶಬ್ದಗಳ ಕೊರತೆಯು ಬಹಳ. ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಡುಕಿ, ಅಂಥ ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಪ್ರಸಂಗವು ನನಗೀಗ ಬಂದಿದೆ. ಕೈಲಾದ ಯತ್ನದಿಂದ ಹಾಗೇ ಮಾಡಿರುವೆ. ನಾನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಶಬ್ದಗಳೆಲ್ಲ ತೀರ ಸಮಂಜಸವೆಂದೆನ್ನಲು ನನಗೇ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಗಿಂತ ಯುಕ್ತ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವವರಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞನು.

ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಉಪಯುಕ್ತ ಪುಸ್ತಕಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಒಂದು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವೆ. ಕಲಾಪ್ರಿಯರಿಗೆ ಅದು ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉಪಯೋಗಕಾರಿಯಾಗಬಹುದು.

ಈ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗೆ ಮೈಸೂರು ಸರಕಾರದವರು ಔದಾರ್ಯದಿಂದ ೧೯೨೯ನೇ ವರುಷದ ದೇವರಾಜ ಬಹದೂರ್ ಸ್ಮಾರಕನಿಧಿಯಿಂದ ಬಹುಮಾನಕೊಟ್ಟು, ಅದು ಮುದ್ರಣದ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬೀಳಲು ನೆರವಾದುದಕ್ಕಾಗಿ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುವೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ನಾಡಿನವರು ಇದೇ ರೀತಿ ಬೆಂಬಲಕೊಡುವುದಾದರೆ ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಮೊದಲಾದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬರೆಯಬೇಕೆಂದಿರುವೆ.

ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಭಾವವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಅವಶ್ಯವಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಎಲ್ಲ ಮಹನೀಯರಿಗೂ ನಾನು ಋಣಿಯು.

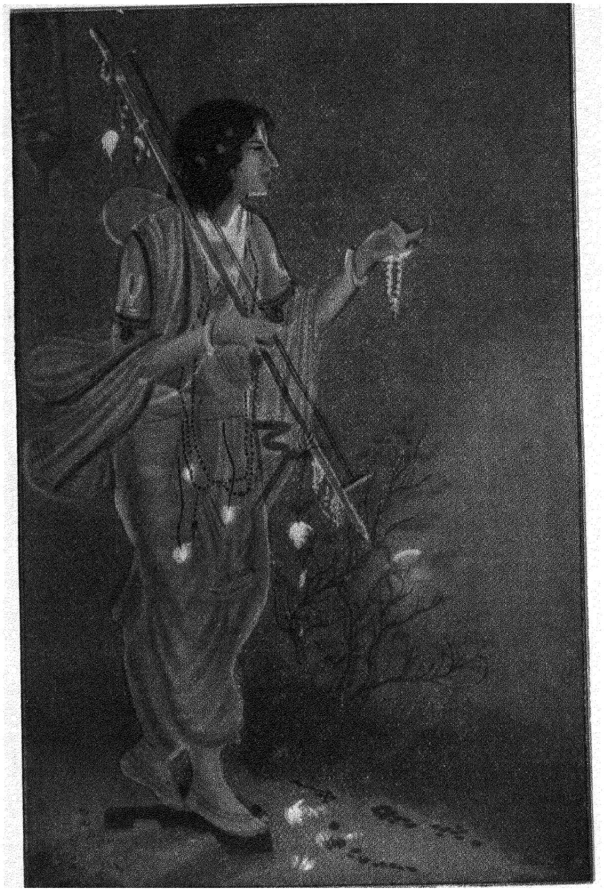
ಇತಿ,
ಕಲಾ ಪ್ರೇಮಿ,
ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ.

೧—೬—೧೯೩೦.
ಮಂಗಳೂರು.

ಪುಸ್ತಕ ಪರಿಚಯ.

The National Value of Art	*Sri Arabinda Ghose.*
The Basis of Artistic & Industrial Revival in India	*E. B. Hovel.*
Essays on Indian Art, Industry and education	"
Handbook of Indian Art	"
The Ideals of Indian Art	"
Art and Swadeshi	*Dr. Ananda Coomarswamy.*
Message of the East	"
Rajput Paintings Vol. I & II	"
Indian Drawings "	"
Modern Indian Artists Kshitindranath Muzumdar	*O. C. Ganguly.*
South Indian Bronzes	"
Asit Kumar Haldar	*J H Cousins.*
Indian Renaissance	"
Indian Painting	*Percy Brown.*
Indian Painting under the Moguls	"
Studies in Indian Painting	*Nanalal Mehta.*
Guide to Ajanta Frescoes	*(Nizam's Government)*
The Indian Art of Drawing in the Caves of Bag	*Fyzee Rahaman.*
Philosophy of Rabindranath Tagore	*S. Radhakrishnan.*

ವಿ.ಸೂ.— ಚಿತ್ರಗಳ ಕ್ರಮಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಗಳು ಸರಿಯಾಗಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿಷಯ ಚರ್ಚೆಯ ಪುಟವನ್ನು ನಮೂದಿಸಿದೆ.



ನಾರದ.

ಚಿತ್ರಗಾರ: ಪೂರ್ಣ ಚಂದ್ರಸಿಂಹ.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ.

೧. ಕಲೆಯ ನೆಲೆ.

"ಸತ್ಯವೇ ಸೌಂದರ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಸತ್ಯ." 1

'ಕಲೆ'ಯೆಂಬ ಮಾತಿನ ಮರ್ಮವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದಂತಿದೆ; ತಿಳಿಯದಂತೆಯೂ ಇದೆ. ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯ. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವೇನೆಂದು ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಅರಿತವರೋ: ಎಂಬುದು ಸಂಶಯ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದುದು ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಚೆಲುವಿನದಾಗಿ ಕಾಣಿಸದು. ಒಬ್ಬನ ಕಣ್ಣಿಗೆ, ಕತ್ತೆಗಿಂತ ಕುದುರೆಯು ಚೆಂದವೆಂದು ಕಾಣಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಕುದುರೆಗಿಂತ ಕತ್ತೆಯೇ ಅಂದವೆಂದು ತೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು — ಕಲೆಯು ಸೌಂದರ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವು ಆನಂದ — ಎಂದು. ಸೌಂದರ್ಯದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರಿಸಿ, ಅದನ್ನು ನಮಗುಣಿಸಿ ಅದರಿಂದ ನಮಗೆ ಆನಂದ ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವವನೇ ಕಲಾಕುಶಲನು.

ಕಲೆಯು ಆನಂದವನ್ನೇಕೆ ಕೊಡಬೇಕು ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ—"ಕಲೆಯು ಆನಂದದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದೆಂಬುದರಿಂದ, ಅದು ಆನಂದವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು.2" ಎಂದು ಉತ್ತರ ಯಾವನೂ ತನ್ನಲ್ಲಿಲ್ಲದುದನ್ನು ಪರರಿಗೆ ಕೊಡಲಾರನೆಂಬುದು ನಿಜವಷ್ಟೆ. ಹೀಗಿರಲು ಕಲಾಕುಶಲನು ತಾನು ಆನಂದವನ್ನು ಸವಿಯದೆ ಪರರಿಗೇನು ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲನು? ಮುಂಜಾನೆ ಗಿಡಗಳ ಪೊದರಿನಲ್ಲಿ ಅವಿತುಕೊಂಡು, ಹೊಂಬಣ್ಣದ ಉಷೆಯನ್ನು ಕಂಡು, ತಾನು ಆನಂದಗೊಂಡು, ತನ್ನ ಗಾನವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದರಿಂದಲ್ಲವೆ ನಮಗೆ - ಅಂಥ ಹಕ್ಕಿಗಳ ಗಾನವನ್ನು ಕೇಳಿ ಆನಂದವಾಗುವುದು? ಈಗ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಸುವಿನ ಕರುವೊಂದು, ವಿಚಿತ್ರತರ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಆನಂದದಿಂದ ಹಿಗ್ಗಿ, ಕುಣಿಯತೊಡಗುವುದರಿಂದಲ್ಲವೇ ನಮ್ಮ ಹೃದಯದಲ್ಲಾದರೂ ಅದೇ ಸಂತಸದ ಹಿಗ್ಗುಂಟಾಗುವುದು? ಹೆಚ್ಚೇನು, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅಳುಮೋರೆಯವನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕಂಡರೆ ನಮ್ಮ ಮುಖವೂ ಕಂದುವುದು; ಬದಲು, ನಗುಮೊಗದವನನ್ನು ಕಂಡಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಅಂತಃಕರಣವು ದುಃಖಾತಿರೇಕದಿಂದ ಬೇಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಹ, ಅದು ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕಾದರೂ ಮಾಯವಾಗಿ, ನಮ್ಮ ವದನದ ಮೇಲೆ ನಾವೇ ಉದ್ದೇಶಿಸದ ನಗೆಯು ಕಾಣಿಸುವುದು.

ಇಂತಹ ಆನಂದವಾವುದು? — ಎಂದು ಕೇಳಿದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಜನರು ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸುವರು. ಈ ಆನಂದವನ್ನುಕುರಿತು ಅವರಲ್ಲಿರುವ ಭಿನ್ನಕಲ್ಪನೆಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದಲೇ ಕಲೆಯೆಂದರೇನೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಉತ್ತರವು ಬರುತ್ತಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ-ಕಾವ್ಯವೇ ಆಗಲಿ, ಶಿಲ್ಪವೇ ಆಗಲಿ, ಸಂಗೀತವೇ ಆಗಲಿ, ನಾಟ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳೇ ಆಗಲಿ, ಯಾವ ಬಗೆಯಿಂದಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಆನಂದವಾಗುವುದು ಎಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಮತಗಳಿವೆ. ಕಾರಣ, ಇಂದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಭೋಗಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಉಣ್ಣುವುದರಲ್ಲಿ ಮರುಳು;

1. Keats.
2. Prof. Radhakrishna's Philosophy of Rabindranath Tagore p. p. 123.

ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಉಡುಗೆಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು; ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಗೆ ಕಾಮಿನಿಯರಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟ; ನಾಲ್ಕನೆಯವನಿಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಬೆಡಗಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ; ಐದನೆಯವನೊಬ್ಬನು ಕೇವಲ ದೇವರಿಗಾಗಿ ಹಸಿದಿರುವ ಸನ್ಯಾಸಿ ತಾವು ತಾವು ಬಯಸುವ ವಸ್ತುಗಳು ತಮತಮಗೆ ದೊರೆತರೆ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸುಖ, ಆನಂದ; ದೊರೆಯದೆ ಹೋದರೆ ಹೇಳಲಾರದಷ್ಟು ದುಃಖ. ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಆನಂದಕಾರಿಯೆನಿಸುವ ಗುರಿಯು ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಗೆ ಅಸಹ್ಯಕಾರಿಯೆನಿಸುವುದು ಈ ತಳಮಳದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಆವುದರಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಹುಡುಕಲಿ? ಸೌಂದರ್ಯವಾಗಲಿ, ಆನಂದವಾಗಲಿ, ಕೇವಲ ಭೋಗಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಾದರೆ ಅದೊಂದು ಅಚೇತನವಸ್ತುವೆಂದೇ ಆಯಿತು. ಹೀಗಿರಲು ಅಂಥ ಚೈತನ್ಯಶೂನ್ಯ ವಸ್ತುವು ಎಂಥ ನಿಜ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುವುದಂತೆ! ಕಲಾವಂತನು ನಮಗಾನಂದವನ್ನು ಕೊಡಲು ತಾನು ಹೇಗೆ ಅದನ್ನು ಸವಿದವನಾಗಿರಬೇಕೋ, ಯಾವ ವಸ್ತುವೇ ಆಗಲಿ ಅದು ನಮಗೆ ಆನಂದಕೊಡಬೇಕಾದರೆ, ಸ್ವತಃ ಅದರಲ್ಲಿ ಆನಂದವು ತುಂಬಿರಬೇಕು. ಅದರ ಆನಂದವು ಅದರಲ್ಲೇ ನೆಲೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕೀಟ್ಸನೆಂದಿರುವನು: "ಸತ್ಯವೇ ಸೌಂದರ್ಯ." ಅಂಥ ಸತ್ಯವು ಒಂದಿರಬಹುದು; ಅವೇ ದೇವನು. ಅವನೇ ಯಾವತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯ ವಿಶ್ವಕರ್ಮನು. ಅವನು ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಅತಿಶಯ ಆನಂದವನ್ನು ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿ ನಿಮಿಷಕ್ಕೂ ಹೊರಸೂಸುತ್ತಿರುವನು.

ಇಂಥ ಒಬ್ಬ ದೇವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಿಕ್ಕುಳಿದ ವಸ್ತುಗಳು ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲುವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಬರುವುದು. ನಾವು ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವೆವಾದುದರಿಂದ, ಬರೆ ಸನಾತನಧರ್ಮಿಯರ ಮತವನ್ನೇ ಸಾಧಿಸುತ್ತಿರುವೆವೆಂದು ಯಾರೂ ತಿಳಿಯದಿರಲಿ. ಜಗದ ಯಾವತ್ತು ಧರ್ಮಗಳು— 'ಅವನೊಬ್ಬನೇ ಆನಂದದ ಮೂಲನು. ಉಳಿದುವುಗಳು ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದುವು,'— ಎಂದು ಸಾರುವುವು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮತಭೇದವು ಯೋಗಿ ಭೋಗಿಯರ ಮತಭೇದದಂತಿರುವುದು. ಯೋಗಿಯು ಸಂಸಾರಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕದೆ ದೈವಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನನಾಗುವನು. ಭೋಗಿಯು ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿಯೇ ತರತರದ ಐಹಿಕ ಸುಖಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಭ್ಯತೆಯು ಈ ಎರಡನೆಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸುಖಸಾಧನೆಯಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದಿರುವುದು; ಆದರೆ ಪೌರ್ವಾತ್ಯರದು ಯೋಗಮಾರ್ಗ. ಯೋಗಿಯು ದೇವರನ್ನು ಕಾಣಬೇಕೆಂದು ತಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭೋಗಿಯು ಪತ್ನಿಯೊಡನೆ ಆನಂದದಿಂದ ಕಾಲಕಳೆಯುತ್ತಿರುವನು. ಆದರೆ ಮುಂದಿನ ಚಿತ್ರವು ಬೇರಾಗುವುದು. ಯೋಗಿಯು ತನ್ನ ಸಾಧನೆಯ ಬಲದಿಂದ ಆನಂದವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಮುಸಿಯಾಗುವನು. ಭೋಗಿಯು ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯ ಮರಣದಿಂದ, ಇಲ್ಲವೆ ಸಂಸಾರದ ಇನ್ನಾವುದೊಂದು ಪ್ರಿಯ ವಸ್ತುವಿನ ನಾಶದಿಂದ ದುಃಖಿತನಾಗಿ ಅಳತೊಡಗುವನು. ಅವನು ಮೊದಲು ನಕ್ಕುದೂ ನಿಜ; ಈಗ ಅಳುತ್ತಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಇಂತಹ ಆನಂದವೆಂದರೆ ಸುರಾಪಾಯಿಯ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಕ್ಷಣಿಕ ಸುಖ. ಸುರೆಯ ಉನ್ಮತ್ತತೆಯು ತಗ್ಗಲು, ಪ್ರಪಂಚದ ಭೀಕರಸ್ವರೂಪವು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸತ್ಯವಾಗಿ ಕಣ್ಮುಂದೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವುದು. ಯಾವುದೇ ಸುಖಾನುಭವವಾಗಲಿ, ಮರುಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ದುಃಖಕ್ಕೀಡುಮಾಡುವುದಾದರೆ ಅದನ್ನು ಆನಂದವೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಬಂದೀತೆ? ನಾವೀಗ ಬಡತನದಿಂದ ತೀರ ಕಂಗೆಟ್ಟಿರುವೆವು ಎಂದು ತಿಳಿಯೋಣ. ಅಂಥ ನಮಗೆ ನಿದ್ರಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೊಂದು ಸ್ವಪ್ನವಾಗಿ ನಾವು ಸಿರಿವಂತರೂ ಸುಖಿಗಳೂ ಆಗಿ ತೋರಿದರೆ ತೃಪ್ತಿಯಾದೀತೇ? ಇಲ್ಲವೆ ನಾವು ನೈಜಸುಖದಿಂದಿನ್ನೆಷ್ಟು ದೂರವಾಗಿರುವೆವು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದು ಮತ್ತಷ್ಟು ದುಃಖವಾದೀತೇ? ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಟಾಲು ಎಂಬ ಬಲ್ಲಿದನು ಹೀಗೆಂದಿರುವನು:—

"ಆತ್ಮನ ಬಯಕೆಯು ಅಷ್ಟು ಅಪಾರವಾದದ್ದು. ಅದನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಅನಂತವಾದ ಒಳಿತೇಬೇಕು."

ಹೀಗಿರಲು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಸೌಂದರ್ಯಸುಖಗಳನ್ನು ಬಯಸುವವರು ಎಂಥ ಮೂಢರು! ನಿಜವಾದ ಆನಂದವೆಂದರೆ ಚೈತನ್ಯಮಯ ಶಕ್ತಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಕೊನೆ ಮೊದಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಸತ್ಯವೂ ನಿತ್ಯವೂ ಆಗಿರುವುದು "ಕಲೆಯ ಅಂತ್ಯವು ರೂಪದ ಅನುಭವವಲ್ಲ; ಶಕ್ತಿಯೊಡನೆ ಐಕ್ಯವಾಗುವುದು."[1] "ಅಂಥ

1. Philosophy of Rabindranath. p 148.

ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದೇ ಕಲೆಯ ಗುರಿ"[1] 'ಕಲೆಯು ಕಲೆಯ ಸಲುವಾಗಿ'[2] ಎಂಬ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ತಿರುಳೆಲ್ಲಿ?

ಈಗ ಕಲಾಕುಶಲನ ಮುಂದಿರುವ ಮಾರ್ಗವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಅಶಾಶ್ವತವಾದ ವಸ್ತುಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮರುಳಾದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಎಂದೂ ಕಾಣಲಾರನು. "ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖಗಳನ್ನು ಉತ್ಪನ್ನಗೊಳಿಸ ತಕ್ಕ ಕಲೆಯು ಕಾಲದೇಶ ಬಾಧಿತವಾದುದು. ನೈಜ ಕಲೆಯು 'ವಿಶ್ವದ ಅಂತರಂಗ'ವನ್ನು ಬಹಿರಂಗಪಡಿಸಿ, ಮಂದ ಟ್ಟುಮಾಡಿ, ಅದರ ಕ್ಷಣಭಂಗುರತೆಯಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಅನಂತತೆಗೆ ಸೆಳೆಯುವುದು. ನಮ್ಮಲ್ಲೊಂದು ಅಪಾರ ಚೇತನ ವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು. ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ನಮಗಿಂತ ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತುವುದು ನಾವಾಗ ಅನಾಸಕ್ತ, ನಿರಹಂಕಾರ ಭಾವ ಗಳಿಂದ ಆ ಭವ್ಯತೆಯ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಆಶಾಭೀತಿರಹಿತರಾಗಿ ಮಾಡುವೆವು ಅದರಿಂದ ನಮಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸಮಾಧಿಯೇ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಅದರಿಂದೆಚ್ಚತ್ತು ನೋಡಲು ಪ್ರಪಂಚದ ಕಾಠಿಣ್ಯವೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣನ್ನು ಕುಕ್ಕುವಂತಾಗು ವುದು." ಹೀಗಾಯಿತೆಂದರೆ ನಾವು ಕಲೆಯು ತೋರಿಸುವ ಆನಂದದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಸಹಜವಾಗಿ ಯತ್ನಿ ಸುವೆವು. ಹೀಗಾಗಿ—ಕಲೆಯು ತನ್ನ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿರಬೇಕು ಅದು ತಿರುಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಪಂಚದ ಹುಚ್ಚಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಸುವುದಾದರೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಅಂಧಕಾರದಲ್ಲಿ ತಳ್ಳಿದಂತೆಯೇ ಸರಿ. "ನಿಜವಾದ ಕಲೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂಸಾರಯಂತ್ರದಿಂದ ಸೆಳೆಯುವುದು. ಅದರ ಕ್ಷುಲ್ಲತೆಗಿಂತ ನಮ್ಮ ಆತ್ಮನನ್ನು ಮೇಲೇರಿಸುವುದು."[3] ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ನಮ್ಮನ್ನೇ ಮರೆಯುವೆವು. ಹೀಗೆ "ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಕಲೆಯ ಮರ್ಮ"[4] ಇದರಿಂದ ಕವಿ ರವೀಂದ್ರನು ಹಾಡಿರುವನು:—

"ನನಗೆ ನೀನೊಬ್ಬನೇ ಬೇಕು" ಎಂಬ ಮಂತ್ರವನ್ನು ನನ್ನ ಹೃದಯವು ತುದಿಮೊದಲಿಲ್ಲದೆ ಪಠಿಸಲಿ. "ನನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹಗಲಿರುಳು ಬೇರೆ ಹಾದಿಗೆ ಸೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಯಾವತ್ತು ಆಶೆಗಳೂ ತೀರ ಸುಳ್ಳು; ಏನೇನೂ ಹುರುಳಿಲ್ಲದವುಗಳು."[5]

ಇಷ್ಟೊಂದು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಕಲೆಗಾದರೂ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬರುವುದು. ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಯೋಗಸಾಧನೆ. ಯಾವತ್ತು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವಿಧಾನಗಳು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಬಗೆಯ ತಡೆಗಳು. 'ಇದೆಲ್ಲ ಧಾರ್ಮಿಕ ಭ್ರಾಂತು'—ಎಂದು ಯಾರು ತಿಳಿಯಹೋದರೂ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾನಿಪುಣನು ಎಂದೂ ತಿಳಿಯನು. ಭಾರತೀಯ ರಿಗೆ ಜೀವನದ—ಉಣ್ಣುವ, ತಿನ್ನುವ, ಆಡುವ, ಮಾಡುವ, ಎಲ್ಲಾ ಕಲಸಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯಬೇಕು. ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಅವನಿಗೆ ಮಾನವೀ ಬಾಳ್ವೆಯೆನಿಸದು "ಎಂದು ಕಲೆಯು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿ ಸದೆ ಕೇವಲ ವಿಷಯಗಳ ಭೋಗಪೆನಿಸುವುದೋ, ಆಗ ಅದು ಕಲೆಯ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನೇ ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದು."[6] ಆದುದರಿಂದ, "ಕಲಾನಿಪುಣನ ಪಾಲಿಗೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೂ ಸತ್ಯವೂ ಆದ ಆದರ್ಶವು."

"ರೂಪ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದೊಂದೇ ಕಲಾಕೋವಿದನ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಇದಕ್ಕಾ ಹಿರಿದೆನಿ ಸಿದ ಗುರಿಯೊಂದಿದೆ. ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ"[7] ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಬಂಗಾಳೀ ಚಿತ್ರಕಾರ ಅಸಿತ ಕುಮಾರ ಹಲ್ದಾರನು ನುಡಿದಿರುವನು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು ಅವನು ತುಂಬಾ ಪರಿಶ್ರಮಪಡಬೇಕು. ಅವನು ಒಬ್ಬ ಸಾಧಕನಾಗಬೇಕು. ಅಂತಹ ನಿತ್ಯಸತ್ಯದ ಸಲುವಾಗಿ ಆವನು ಸದಾ ಹಸಿ

1. Dr. Abanindranath Tagore in the Modern Review, for March 1914.
2. "Art for arts' sake".
3. Philosophy of Rabindranath. p 122.
4. Ibid.
5. Gitanjali 5 – 31.
6. Philosophy of Rabindranath. p. 167.
7. ಶ್ರೀ ಜೆ. ಯಚ್. ಕಸಿನ್ಸರವರು "Asitkumar Haldar" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿದುದು.

ದಿರಬೇಕು. ಯಾವತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ದೇವನ ವರವನ್ನು ಕಾಣಲು ಶಕ್ತನಾಗಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಕಂಡು ಆನಂದಿಸಬೇಕು. ಇಂತಹ ಆನಂದವನ್ನು ತನ್ನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಇತ್ತ ಆನಂದದ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಹಸಿದಿರುವುದು, ಅತ್ತ ಅದನ್ನು ತಾನುಂಡು ಪರರಿಗುಣಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು. ಇದವನ ಗುರಿ. ಅವನ ಹಂಬಲವು ಸದಾ ಹೀಗಿರಬೇಕು.

"ಯಾವುದಾದರೊಂದು - ಅತಿಸುಂದರವೂ, ಅದ್ಭುತವೂ, ಆದ ಕನಸೊಂದನ್ನು ಕಾಣಬೇಕು. ಅದು ಹಿಂದಾಗಿರಬಾರದು; ಇನ್ನಾಗಬಾರದು. ಇದುವರೆಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಜ್ಯೋತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಬಾರದು. ಎಲ್ಲಿ, ಏನು, ಹೇಗೆ, ಎಂದು ಸ್ಮರಣೆಗೂ ಬಾರದ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಚಿತ್ರವಾಗಿರಬೇಕು. ಹೆಚ್ಚೇನು? ಕೇವಲ ಬಯಸತಕ್ಕ ದೈವೀ ಸೌಂದರ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು" ಇಂಥ ಅಪೂರ್ವ, ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದೇ ಕಾಣುವ ಬಯಕೆ ಅವನದು. ಅವನೊಬ್ಬ ಅಲೌಕಿಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವ ಭಕ್ತನು. ಅಂಥವನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ತೃಪ್ತನಾಗುವನೇ? ಸಾಮಾನ್ಯ ಆನಂದದಿಂದ ಸಂತೋಷಗೊಳ್ಳುವನೇ? ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಮೋಹಿತನಾಗುವನೇ? ಅಸದೃಶ, ಅಲೌಕಿಕ, ಅನುಪಮ, ಅನಂತ, ಅಖಂಡ, ಅಚ್ಯುತ, ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡಲು ಅವನು ಬಯಸುವುದಾದರೆ ಅವನಿಗಿನ್ನೆಂಥ ಗುರುಬೇಕು? ವಿಶ್ವಕರ್ಮನೊಬ್ಬನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಉಳಿದವರಾರಿಂದ ಅವನ ಹಸಿವೆಯು ಅಡಗೀತು?

ಆದರೆ ಅಂತಹ ಬಾಯಾರಿಕೆಯಿಂದ ತಪಿಸುವವರು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಪಾಲಿಗೆ ಕಲಾಕೋವಿದರಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವರೆಂದೆನ್ನಲು ಬಾರದು. ಅವರನ್ನು ಜಗವು, "ನೀತಿಕಾರರು" ಎಂದು ಸಾರುವುದು. ಅವರ ಅಪರಾಧ ವಿಷ್ಟೆ—ಅವರು ದೇವರ ಸುದ್ದಿಯನ್ನೆತ್ತುವರು. ಅವರಿಗೆ ಸಂಸಾರಿಕ ವಿಷಯದ ಸವಿಯು ಮರುಳಿಲ್ಲ. ಕೈ। ಕೌಂಟ್ ಲಿಯೋ ಟಾಲ್ಸಟಾಯಿಯವರ ಜೀವನವು ಇಂಥ ಆದರ್ಶದ ಸಲುವಾಗಿ ವ್ಯಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಭಾವಗಳೇ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ್ದುವು ಆದುದರಿಂದ ಹಲವರು ಅವರನ್ನು ಕಲಾಕುಶಲರ ಸಾಲಿನಲ್ಲೆಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆಯೆಂದರೇನೆಂದು ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲಿ—ಅವರೊಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೋವಿದರೆಂದು—ತಿಳಿದೀತು. ಶ್ರೀ। ಸಾಧು ವಸ್ವಾನಿಯವರು ಇವೇ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅಂದಿದ್ದರು.

ಟಾಲ್ಸ್‌ಟಾಯಿಯವರು ಒಮ್ಮೆ ಶ್ರೀ। ಗೋರ್ಕಿಯವರೊಡನೆ ಅಂದಿದ್ದರಂತೆ—"ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುವಿರಾ? ದೇವನೇ ಅತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮತ್ತು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸೌಂದರ್ಯವು."

ಕಲೆಯ ಬಗೆ.

ಕಲೆಯು ಸಹ ತತ್ವಜ್ಞಾನದಂತೆ ಉಚ್ಚತಮ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿಹೋಗುವುದಾದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರವೇನು? ಜೀವನದ ಸಂಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ನೇಮನಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುವುದು ಅದರ ಉದ್ದೇಶವೇ? ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವನ ಮಾರ್ಗವನ್ನು "ಅಲ್ಲ ಅಲ್ಲ" ಎಂದು ಖಂಡಿಸುವುದು ಅದರ ಕರ್ತವ್ಯವೇ?— ಎಂಬಿವೇ ವಿಚಾರಗಳು ಬರುವುವು. ಕಲೆ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಇವೆರಡರ ಗುರಿಯು ಒಂದೇ. ಎರಡೂ ಧ್ಯೇಯಾತ್ಮಿಕ (Idealistic) ಮಾರ್ಗಗಳೇ. ಎರಡಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ರೂಪಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಎರಡೂ ಸಂಸಾರದ ಕ್ಷಣಭಂಗುರತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುವು.

"ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಲ್ಲ; ಬದಲು ಅದರ (ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ) ಟೀಕೆಯು. ಹಾಗೆಯೇ ಕವಿತೆಯು ಜೀವನವಲ್ಲ, ಜೀವನದ ತುಲನೆಯು"[1]

ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರೊ। ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರು ಹೇಳಿದ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳು ಯಾವತ್ತು ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುವು. ಕವಿತೆಯಾಗಲಿ, ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ, ಸಂಗೀತವಾಗಲಿ ನಮಗೆ ಧ್ಯೇಯಾತ್ಮಿಕ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸದಿದ್ದರೆ ಅವು ಕಲೆಗಳೆನಿಸಲಾರವು. ಹೀಗಿರಲು-- "ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿತೆಯು ಧ್ಯೇಯಾತ್ಮಿಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲವೆ ನೈಜ ತತ್ವಜ್ಞಾನದಿಂದ ತುಂಬಿರಬೇಕು."[2] ಅವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅದರಲ್ಲಿ ಮಿಕ್ಕುಳಿದ ಬೆಡಗುಗಳಿದ್ದರೂ ಅದು ಕಲೆಯೆನಿಸಲಾರದು

"ಒಂದು ಕವಿತೆಯು ತನ್ನಲ್ಲಿನ ಹಾಸ್ಯದಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಮೋಹಗೊಳಿಸಬಹುದು; ರಚನಾಶೀಲತೆಯಿಂದ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡಿಸಬಹುದು; ಸಿರಿಯಿಂದ ಬೆರಗು ಮಾಡಬಹುದು; ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದ ಹರ್ಷಗೊಳಿಸಬಹುದು; ಪ್ರಾಸದಿಂದ ನಿದ್ದೆ ತೂಗಿಸಬಹುದು; ವಿಚಿತ್ರ ಘಟನೆಗಳಿಗಾಗಿ ಬಾಯಾರಿಕೊಂಡಿರುವ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಹ ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿಂಥ ದೈವೀದೃಷ್ಟಿ (vision) ಯಿಲ್ಲದಿರಲಿ—ಆಗ ಅದು ಬರೇ ಪದ್ಯವಾಗುವುದು, ಕವಿತೆಯೆನಿಸದು."[3] ಅದೊಂದು ಜೀವವಿಲ್ಲದ ಸುಂದರ ದೇಹವಾಗುವುದು; ವಿಗ್ರಹವಿಲ್ಲದ ಗುಡಿಯಾಗುವುದು.

ಹೀಗಿರಲು—ಕವಿತೆಯ ಗುರಿಯೂ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಗುರಿಯೂ ಒಂದೇ; ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ವಿಧಾನ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ತನಗೆ ಸತ್ಯವೆಂದು ತೋಚಿದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು, ಜನರ ಪ್ರಿಯಾಪ್ರಿಯ ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸದೆ ಸಾರುವನು. ಸಂಸಾರಿಯು ತಾನಿದುವರೆಗೆ ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಮಾರ್ಗವು ಹುರುಳಿಲ್ಲದ್ದೆಂದು ಒಮ್ಮೆ ತಿಳಿಯಬಲ್ಲನಾದರೂ ಅದರ ಅಗಲುವಿಕೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಹಿಸನು. ಅಂಥ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಅಪ್ರಿಯ ಖಡ್ಗಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಇವನ ಸಹನೆಯು ಮತ್ತಷ್ಟು ಕೆಡುವುದು. ಆದರೆ ಕಲಾವಂತನು[4] ಅವೇ ಮಾತುಗಳನ್ನು, ಅದೇ ಸತ್ಯವನ್ನು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಂತೆ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿ, ಇಲ್ಲವೆ ಅಪ್ರಿಯ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಆ ಸಂಸಾರಿಗೆ ಹೇಳುವುದರ ಬದಲು, ಪ್ರಿಯವಾಗಿ ನುಡಿಯುವನು. ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ಶಾಸಕನು; ಕಲಾಕುಶಲನು ಗೆಳೆಯನು. ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ಛಳಿಜ್ವರದಿಂದ ನರಳುವ ರೋಗಿಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಕಹಿಯಾದ ಕ್ವಿನಿನ್ ಗುಳಿಗೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ ವೈದ್ಯನು. ಇದರಿಂದ ರೋಗಿಯು ಅವನ ಮೇಲೆ ರೇಗುವನು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಂಥ ಔಷಧವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸದೆ ಚೆಲ್ಲುವುದೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಕಲಾನಿಪುಣನು ಅದೇ ಕಹಿ ಗುಳಿಗೆಯ ಹೊರಗೆ ಸಕ್ಕರೆಯನ್ನು ಸವರಿ ಕೊಡುವನು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಔಷಧರಹಿತವಾದ ಬರೇ ಸಕ್ಕರೆಯ ಗುಳಿಗೆಯನ್ನು ಕೊಡುವವನು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ

1. Philosophy of Rabindranath p. 134.
2. Ibid p. 145.
3. Ibid.
4. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಂತ (Artist) ಎಂಬ ಬಿರುದು ವೇಶ್ಯೆಯರ ಕುಲದವರಿಗೆಲ್ಲ ಇದೆ.

ಬಾರದವನೆಂದು ಎಂದೂ ಮರೆಯಲಾಗದು. ಕೇವಲ ಜನರ ಹೀನ ಲಾಲಸೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುವವನು ಚತುರನಾದರೂ ಕಲಾಕುಶಲನೆನಿಸನು.

ಶ್ರೀ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪೂರ್ವ ಸೂಚಿತ ರೀತಿಯವುಗಳು. ಅವರು ನುಡಿಯುವುದೆಲ್ಲ ತತ್ವಜ್ಞಾನವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ನುಡಿಯುವ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಜನಪರಿಚಿತವಾಣಿಯಿಂದ ನುಡಿಯುವರು.

"ಕವಿತೆಯು ಜೀವನದ ಸಹಜ ಅನುಭವಗಳ ಕವಚವನ್ನು ಧರಿಸಬೇಕು; ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ವಜಧ್ಯೇಯದ ಬೆಳಕಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸಬೇಕು"[1] ಕಲಾನಿಪುಣನು ನಾವು ಕಂಡ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೇ ಕಂಡವನು; ಆದರೆ ಅವೇ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಂಡ ಸೊಗಸು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವನು, ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಕಂಡಿರುವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ತಾನುಂಡಿರುವ ವೈಶಿಷ್ಟವನ್ನು ತನ್ನ ಸವಿಮಾತಿನಿಂದ ಹೇಳುವನು. ಗಾಯಕನು ತನ್ನ ಮಧುರವಾದ ಕಂಠಸ್ವರ, ರಾಗ, ಆಲಾಪ, ತಾಳ, ಮೇಳಗಳ ಬೆಂಬಲದಿಂದ ಮೆಲ್ಲಮೆಲ್ಲನೆ ನಮ್ಮ ಹೃದಯವನ್ನು ಅಪಹರಿಸುವನು. ಚಿತ್ರಕಾರನು ರೇಖೆ, ರೂಪು, ಬಣ್ಣ, ಭಾವ ಇವೇ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ಒಡಲನ್ನು ಸೇರುವನು. ಕವಿಯು ರಚನೆ, ಲಾಲಿತ್ಯ, ಮಾಧುರ್ಯ, ರಸ, ಪ್ರಾಸಗಳಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಮುಗ್ಧರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವನು.

"ತನ್ನ ಗಾನ ಮಾರ್ದವಗಳಿಂದ ಕವಿತೆಯು ನಮ್ಮಿಂದ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು; ನಮ್ಮ ತುಲನೆಯನ್ನು ತಡೆಯುವುದು. ನಮ್ಮಾತ್ಮದ ಮೇಲೆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಗಳಿಸುವುದು"[2]

ಕಲಾಕೋವಿದನು ನಾಗಸ್ವರವನ್ನು ಊದಿ, ಹಾವನ್ನು ತಲೆದೂಗುವಂತೆಮಾಡಿ ಮೆಲ್ಲಮೆಲ್ಲನೆ ಕೈಯನ್ನು ಹತ್ತಿರ ತಂದು, ಹೆಡೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು, ವಿಷದ ಹಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಮುರಿಯುವ ಗಾರುಡಿಗನು. ನಾಗಸ್ವರವಿಲ್ಲದ ಇದೇ ಸದುದ್ದೇಶದಿಂದ ಅವನು ಬಂದರೆ ಹಾವು ತನ್ನ ವಿಷದ ಹಲ್ಲುಗಳನ್ನು ನಾಟಸದಿರುವುದೇ? ಒಮ್ಮೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹೋದರೂ ಅವನ ಕೈಗೆ ಅದು ಸಿಕ್ಕದಂತೆ ಓಡುವುದು ನಿಜವಷ್ಟೆ.

ಕವಿಯಾದವನು ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಿರೆಂದು ಸರಳವಾಗಿ ನುಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಹವೆಯು ಕೆಟ್ಟದೆ, ನಾವು ಇದಕ್ಕೂ ಸೊಗಸಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಊರಿಗೆ ಹೋಗೋಣವೆಂದು ಮೆಲ್ಲನೆ ಪುಸಲಾಯಿಸುವನು. ನಾವು ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಗೆಬಗೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಕೂಡದೆಂದು ಅವನು ಅನ್ನುವುದಿಲ್ಲ; ಕಂಡು ಉಣ್ಣುವ ರಸವು ಬೇರೆಯಿದೆಯೆಂದು ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ಊದುವನು. ನಾವು ಕಾಣುವ ವಸ್ತುವು ಮಿಥ್ಯವೆಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ಸಾರಿದರೆ, ಕಲಾವಂತನು–ಅಲ್ಲೇ ಸತ್ಯವಿದೆ–ಎಂದು ಬೇರೆ ಬಗೆಯಿಂದ, ಬೇರೆ ಭಾವದಿಂದ, ಅದೇ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವನು.

ಸವಿಗಾರ ರವೀಂದ್ರನ ಕೆಲವು ನುಡಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡುವುದು ಅನುಚಿತವಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಅವನನ್ನುವನು:

"ಗ್ರೀಷ್ಮವು ತನ್ನ ಗುಣುಗುಣು ಧ್ವನಿ, ನಿಟ್ಟುಸಿರುಗಳನ್ನೊಡಗೊಂಡು ಇಂದು ನನ್ನ ಬಾಗಿಲಿನ ಎದುರು ಬಂದು ನಿಂತಿದೆ. ತುಂಬಿಗಳು ಪುಷ್ಪವಾಟಿಕೆಯ ಒಳಿ ಹಾಡುತ್ತಿವೆ. ಅದೀಗ ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ನಾನಾದರೂ ನಿನ್ನೆದುರು ಮುಖಕ್ಕೆ ಮುಖವಾಗಿ ಕುಳಿತು, ಶಾಂತನಾದ, ಉಕ್ಕುತ್ತಿರುವ ವಿರಾಮದಲ್ಲಿ, ನನ್ನ ಆತ್ಮಾರ್ಪಣೆಯ ಗಾನವನ್ನು ಹಾಡುವೆನು".[3]

ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವನು ಆಲಸ್ಯಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸುವ ಕಾಲವು ಕವಿಯ ಪಾಲಿಗೆ ಆತ್ಮಾರ್ಪಣೆಯ ಪ್ರಶಾಂತ ಸಮಯ. ವಾಯುವಿನ ಮೆಲ್ದನಿ, ಮರಿದುಂಬಿಯ ಗಾನಗಳು, ಅವನನ್ನು ಕರ್ತವ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಎಚ್ಚರಿಸುವ ದೂತರು.

"ನೀನು ನನ್ನೊಡಲ ನಡುವಿನಲ್ಲಿದ್ದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನನ್ನ ಹೃದಯವು ಸಂಚರಿಸಲಾಗಿ ನೀನು ಸಿಗದೆ ಹೋದೆ."[4]

1. Philosophy of Rabindranath p. 144.
2. Philosophy of Rabindranath p. 169.
3. Gitanjali p. 5.
4. Fruit Gathering, LXIX.

ಸುಖದ ಹಾದಿಯು ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಇದೆ. ನಾವು ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ ಅನ್ಯವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹಂಬಲಿಸಿದರೆ ಸುಖ ವೆಲ್ಲಿಂದ ಬಂದೀತು? ಅಂತೆಯೇ ದೇವನು.

ರವೀಂದ್ರನು— "ಕತ್ತಲೆಮನೆಯ ಅರಸು",[1] ಎಂಬ ಧ್ಯೇಯಾತ್ಮಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿರುವನು. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಬಂದು ನಿರ್ಜನವಾದ ಕೊಠಡಿಯನ್ನು ಕಂಡು "ಈ ಸ್ಥಳದಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ರೀತಿನೀತಿಗಳನ್ನು ನೋಡು. ಅರಸಿಲ್ಲದಿರಲು ಅದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ?"— ಎಂದು ಕೇಳುವಳು. ಈ ಮಾತು ನಾಸ್ತಿಕವಾದಿಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿ ದುದು. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಾವೊಂದು ಅನುಪಮ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಾಣುವೆವು. ಇಂಥ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆಯು ಕರ್ತೃವಿಲ್ಲದೆ ಹೇಗೆ ನಡೆದೀತು? ದೇವರಿಲ್ಲದೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಲ್ಲಸೆಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಜನಪರಿಚಿತ ನುಡಿಯಿಂದ ಸಾರಿಗುವನು.

"ದಿವದ ಬಾಡಿದ ಕಣ್ಣುಗಳ ಮೇಲೆ ಕತ್ತಲೆಯ ಮುಸುಕನ್ನು ಹೊದ್ದಿಸುವೆ— ನೀನು ತಿರುಗಿ ಎಚ್ಚೆತ್ತಾಗ ಆ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಆನಂದವು ತುಂಬಿರಬೇಕೆನ್ನುವುದರಿಂದ."[2]

ಹಗಲೆಲ್ಲ ದುಡಿದು ದಣಿಯುವ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಈ ಮಾತಿನ ಸತ್ಯವು ತಿಳಿಯದೆ ಇಲ್ಲ. ಅವನೆಂದಿಗೂ ಇದನ್ನು ಸುಳ್ಳೆನ್ನಲಾರ. ಅವನಿಂದ ಕವಿಯು, ಈ ರೀತಿ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಆ ಮಾತಿನ ಧ್ಯೇಯಾತ್ಮಿಕ ಭಾವವನ್ನುಸುರುವನು. ಶರೀರವು ವಯಸ್ಸುಹೋಗುತ್ತ ದಣಿದಣಿದು ಮುದಿಯಾಯಿತೆಂದರೆ ಆ ಜೀವನಿಗೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ದೊರಕಲೆಂದು ದೇವನು ಮರಣವೆಂಬ ತೆರೆಯನ್ನೆಳೆಯುವನು— ಮುಂದೆ ಅವನಿನ್ನೊಂದು ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಉತ್ಸಾಹಿತನಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಬೇಕೆಂದು. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಮಾನವನು ಎರಡೆನ್ನಲಾರ. ಅವನಾಗ ಕತ್ತಲೆಯ ಭಯವನ್ನು ಮರೆತಂತೆ ಮರಣದ ಭೀತಿಯನ್ನು ಸಹ ತಳ್ಳುವನು. ಮರಣವೆಂದರೆ ಒಂದು ನಿದ್ದೆಯೇ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವನು. ಇವೆಲ್ಲ ಕಲಾವಂತನ ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಯ ಬಗೆಗಳು.

ಇನ್ನು ಕಲಾಕೋವಿದನು ಒಂದು ಹೊಸ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವೆನೆಂದು ಯಾರೂ ತಿಳಿಯದಿರಲಿ— "ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ನವೀನವೆಂಬ ವಸ್ತುವು ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಿಕ್ಕವರಿಗಿಂತ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಲೆನಿಸಿ ದವನು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಡೆದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಮೂಲಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ತಿರುಗೊಮ್ಮೆ ರೂಪುಗೊಳಿಸುವನು"[3] ಅವನೇನು ಹೊಸ ಗಾನವನ್ನು ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನಲ್ಲಿ ನವೀನತೆಯಿಲ್ಲ. ಅವನಾಡುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಾವಿರಾರು ಮಂದಿ ನುಡಿದು ಹೋಗಿರುವರು. ಅದೇ ಸತ್ಯವನ್ನು ಇವನದೆಷ್ಟನೆಯ ಬಾರಿ ಗೋ ಹೇಳುತ್ತಿರುವನು. ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಬಗೆಯು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ.

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾನಿಪುಣನಿಗೂ, ಅನ್ಯ, ಮುಖ್ಯತಃ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಕೋವಿದನಿಗೂ ಇರುವ ಒಂದು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯುವುದು ಉಚಿತವು. ಭಾರತೀಯನು ತನ್ನನ್ನು ಮರೆತು ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಂದಿರಿಸುವನು. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾವಿಶಾರದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲ್ಮೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು. "ಯುರೋಪಿನ ಯಾವತ್ತು ಕಲಾಕಾಲಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯೇ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುವು. ಕಾರಣ ಆ ಚಿತ್ರಕಾರರು ವೈಯ್ಯಕ್ತಿಕ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಯತ್ನಿಸಿದರು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಅವರ ಮೇಲೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಪ್ರಭಾವವು ಬಿದ್ದಿರಬಹುದು; ಇಷ್ಟೆ. ವೈಯ್ಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಯು ಎಂದೂ ಜನಾಂಗದ ಭಾವನೆಯೆಂದು ಗಣಿಸಲಾಗದು. ಇಲ್ಲೇ ಯುರೋಪಿನ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯರ ವಿಧಾನಗಳಿಗಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯತೆ. ಮಮಕಾರವಿಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನದ ಖ್ಯಾತಿ. ಭಾರತವರ್ಷದ ಕಲೆಯು ಕಲಾಕುಶಲರ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಜನಾಂಗಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವರು."[4] ಎಲ್ಲಿಯ

1. King of the Dark chamber.
2. Stray birds 4.
3. Sister Nivedita's—"Footfalls of Indian History" p. 18.
4. S. Fyzee Rahamin in his preface to the "The Indian art of Drawing pictures in the caves of Bagh."

ತನಕ ಹಾಡುಗಾರನು – ತಾನು ಹಾಡುವೆನು— ಪರರು ಕೇಳುವರು— ಎಂಬ ಭಾವದಿಂದ ಹಾಡುವನೋ ಅಲ್ಲಿಯ ತನಕ ಆದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಮಾಧುರ್ಯವು ಕಾಣಿಸದು. ಅಲ್ಲಿಯ ತನಕ ಅದಕ್ಕೆ ಮನಮೋಹಕತೆಯು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ತನ್ನ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತರೆ ಆಗವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಎರಡಾಗುವುದು. ಒಂದು ಹಾಡುವುದು; ಇನ್ನೊಂದು ಕೇಳುವುದು. ಕೇಳುವವರೆಲ್ಲ ತಾನೇ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಹಾಡುವನು. ಆಗ ಅವನೂ ಆನಂದವನ್ನು ಕಾಣುವನು; ಪರರಿಗೂ ಉಣಿಸುವನು. ತಾನು ಆನಂದಗೊಳ್ಳದೆ ಪರರಿಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡಲಾರನಷ್ಟೆ. ಅವನಂತಹ ಆನಂದವನ್ನು ಪಡೆಯಲು, ಮೈಮರೆಯಲೇ ಬೇಕಾಯಿತು. ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿಶಾರದನು ತಾನೊಬ್ಬನು ಬೇರೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. "ಕಲಾಕುಶಲನು ತನ್ನ ಜನಾಂಗಸಾಂಪ್ರದಾಯವು ಬದುಕಿರುವ ತನಕ, ಆ ಜನಾಂಗದ ಜಿಹ್ವೆಯು."[1] ಅವನು ಜನಾಂಗದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಬಹಿರಂಗಪಡಿಸುವವನು. "ಅವರೇನು ನಾವೀನ್ಯತೆಗಾಗಿ ಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಜನರ ಹೃದಯಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸಿದ ಆ ಮಹತ್ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ತಿರುಗಿ ಹೇಳಬಯಸಿದರು ಆ ಕೋವಿದರು ತಾವು ಬಂದು, ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ಏಕಾಂಗಿಗಳಾಗಿ ಇದ್ದು, ನಿಸ್ಸಹಾಯರಾಗಿ, ಪರರಿಗಪರಿಚಿತರಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ."[2] ಜನಾಂಗದ ಜೀವನದ ಹೃದಯವೇ ಅವನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉಜ್ವಲತೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಾಶವಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಆದುದರಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠ "ಕಲೆಯು" ಯಾವಾಗಲೂ ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿಯೂ ಜನರಿಗಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕು[3] ಕಲಾಕುಶಲನ ಜನಾಂಗಕ್ಕಪರಿಚಿತವಾದ ರೀತಿ, ನೀತಿ, ಭಾವಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಎಷ್ಟು ಒದರಿಕೊಂಡರೂ ಅವನಿಂದ ಯಾರಿಗೂ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲವಾದೀತು. ಅವನು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ, ತನ್ನ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಅಹಂಕಾರದಿಂದ ನದಿನೀರಿಂದ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಹಾರಿದ ಮೀನಿನಂತೆ ಆಗಬಹುದು.

ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ – "ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲೆಯು ತನ್ನ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಮನಸ್ಸು ನಡೆಗಳನ್ನು, ಪರಿಚಿತವೂ, ವ್ಯಾಪಕವೂ ಆಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ, ಇತಿಹಾಸ, ಕವಿತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಧನವು."[4] ಈ ಮಾತಿನ ನಿಜತ್ವವು ಮುಂದೆ ತಿಳಿಯುವುದು. ಇಲ್ಲಿಗೆ ನಾವಿಷ್ಟು ತಿಳಿದರೆ ಸಾಕು.

ಕಲಾಕುಶಲನು ಸವಿಗಾರನಾದ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು; ನಿರಹಂಕಾರಿಯು, ಹಳೆಯ ಮಾತನ್ನು ಹೊಸ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಯುವ ಬಗೆಗಾರನು; ಅವನೇ ಜನಾಂಗದ ಜಿಹ್ವೆಯು.

ಇಷ್ಟರಿಂದ ಬಳಿಕವೂ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಕಲಾಕೋವಿದನನ್ನೂ ಕುರಿತು ಅನ್ನಬೇಕಾಗಿರುವ ಬೇರೊಂದು ವಿಷಯವಿದೆ. ಕಲೆಯು ನೀತಿಬೋಧನೆಗಾಗಿಯೇ ಇದೆಯೆಂದು ಯಾರೂ ತಿಳಿಯದಿರಲಿ. ಕಲಾವಂತನು ಬೋಧನೆಯು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಕಲೆಯು ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಮಾಡುವುದು ನಿಜ; ನಮಗಾಗಿ ಹಾಡದ ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾಡಿನಿಂದ ನಮಗೆಲ್ಲ ಆನಂದವಾಗುವಂತದು. ಅವನಿಗೊಂದು ಸೊಗಸು ಹೊಳೆಯಿತೆಂದರೆ, ಅದನ್ನು ಅವನು ಉಂಡುಣಿಸುವಾಗ ನೀತಿ ಅನೀತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕಿನಂತೆ, ಸಮವಾದ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಕೆಡಹುವನು. ಸೂರ್ಯನಿಗೆ ಏರಿನಮೇಲೆ ಪ್ರೇಮವಿಲ್ಲ, ತಗ್ಗಿನಮೇಲೆ ದ್ವೇಷವಿಲ್ಲ. ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ಎರಡೂ ಸರಿಯೆ. ಆದರೆ ಆ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಹಾದಿಕಾರನಿಗೆ, ಸಾಗುವ ಹಾದಿ ಯಾವುದು ಬಿಡುವ ಮಾರ್ಗವಾವುದು, ಎಂದು ಹೊಳೆಯುವುದು.

ಕಲಾಕೋವಿದನ ಧರ್ಮವು ನಿಷ್ಕಾಮಕರ್ಮ. ಏನೊಂದು ಸದುದ್ದೇಶ ದುರುದ್ದೇಶಗಳೂ ಅವನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯ ಉಪಾಸನೆಗಾಗಿ ಅವನು ಹುಟ್ಟಿದವನು. ಅವನ ಕರ್ಮವೇ ಅವನ ಕರ್ಮದ ಫಲ.

1. From the "Message of the East." By Dr. Ananda Cumaraswamy. p. 26.
2. Ibid. p. 28.
3. Ibid. 26.
4. E. B. Havel's "Ideals of Indian art" p. XVI.

೩. ರೂಪಚಿತ್ರವೇ? ಭಾವಚಿತ್ರವೇ?

"ನಿನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಸೆಳೆಯಲು ಯತ್ನಿಸು, ಮತ್ತು ಅಗೋಚರನ ಕಡೆಗೆ ನೋಡು."[1]

ಹಿಂದಿನ ಎರಡು ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿಯೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾಯಿತು. ಈ ಗ್ರಂಥವು ಅಂತಹ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೊಂದೆನಿಸಿದ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟುದರಿಂದ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಅದೊಂದನ್ನು ಕುರಿತೇ ವಿಚಾರಮಾಡೋಣ. ಕವಿಯು ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಶಬ್ದಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಹೊರಗೆಡಹುವನು. ಪ್ರಾಸ, ರಚನೆ, ಅಲಂಕಾರ ಇವುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ನಿರಾಕಾರವಾದ ಭಾವನೆಗೊಂದು ಆಕಾರವನ್ನುನಿರ್ಮಿಸುವನು. ಅವನ ಅಕ್ಷರ, ಶಬ್ದ, ಅಲಂಕಾರಗಳು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ಭಾವಗಳೆನಿಸಲಾರವು. ಅವು ಭಾವನಾಮಂದಿರಕ್ಕೆ ನಮ್ಮನ್ನೊಯ್ಯುವ ಹಾದಿಗಳು ಮಾತ್ರ. ಹಾಗೆಯೇ ಗಾಯಕನು ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಸೌರಸ್ಯ (Harmony), ವಿಭಿನ್ನತೆ (varians) ತಾಳ, ಆಲಾಪ ಇತ್ಯಾದಿ ಸ್ವರಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಾನಗಳಿಂದ, ನಿರ್ಜೀವ ವೀಣೆಯ ತಂತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಸಜೀವ ಗಾನದ ತೆರೆಗಳನ್ನೇಳಿಸಿ ಅವುಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ಭಾವಗಳಿಗೊಂದು ರೂಪನ್ನು ಕೊಡುವನು. ಚಿತ್ರಕಾರನ ಪಾಲಿಗೆ ಈ ಸಾಮುಗ್ರಿಗಳಾವುವೂ ಇಲ್ಲ ಅವನ ಉಪಕರಣಗಳೇ ಬೇರೆ. ರೇಖೆ, ವರ್ಣ ಇವುಗಳೇ ಅವನ ತಾಳತಂಬುರಿಗಳು. ಅವುಗಳು ಅವನ ಭಾವಕ್ಕೆ ರೂಪವೀಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಾರನ ಕಾರ್ಯ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಮೂರನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದ್ದ ವಾತ್ಸಾಯನನು ಹೀಗೆ ಆರು ವಿಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದನು: (೧) ರೂಪಭೇದ. (೨) ಪ್ರಮಾಣ. (೩) ಭಾವ. (೪) ಲಾವಣ್ಯಯೋಜನೆ. (೫) ಸಾದೃಶ್ಯ. (೬) ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ.

ಚಿತ್ರಿಸತಕ್ಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಏನಾದರೊಂದು ರೂಪವು ಬೇಕೇಬೇಕು ಅದರ ಆಕಾರ, ರೂಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ **ರೂಪಭೇದ**ವೆಂದು ಹೆಸರು ಎರಡನೆಯದು **ಪ್ರಮಾಣ**-ಆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ಅವಯವಗಳನ್ನು ಯಾವ ಅಳತೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರವದು. ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಾದರೂ ಕೆತ್ತತಕ್ಕ ಮೂರ್ತಿಗಳು ಯಾವಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂಬ ಒಂದು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ದಾರಿಯಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನೇ ಎಲ್ಲರೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸುಲಭವಾಗಿ ಆಗುವುದಲ್ಲದೆ, ಕಲಾಕುಶಲರು ಸಹ ಹಾದಿಬಿಟ್ಟು ತೀರ ದೂರಾಗುವ ಭೀತಿಯಿಲ್ಲ. **ಇನ್ನು ಭಾವ** — ಸಂತೋಷ ಸಂತಾಪ, ಕೋಪ, ಕ್ರೌರ್ಯ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಮನೋವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಬಗೆ. ಇದಾದ ಬಳಿಕ **ಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನೆ** — ಬಂಣ, ಉಡಿಗೆತೊಡಿಗೆ, ಇವುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಚಿತ್ರವು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಶಾಸ್ತ್ರವು **ಸಾದೃಶ್ಯ** — ಯಾವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಮನಮಾಡಿರುವನೋ ಅದನ್ನೇ ಮೂಡಿಸುವ ಯತ್ನ. ಇನ್ನು ಆರನೆಯದೆನಿಸಿದ **ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ**ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಚಿತ್ರಕಾರನು, ಕುಚ್ಚು (Brush) ಬಣ್ಣ ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡುವುದು, ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಕೈಕೊಳ್ಳುವ ಇತರ ಸಿದ್ಧತೆಗಳು, ಈ ಆರೂ ಸೇರಿ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಪಾಲಿನ 'ಶ್ರುತಿ'ಗಳಾಗುವುವು. ಇಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಅವನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಪುಣನೆನಿಸನು. 'ಶ್ರುತಿ'ಗಳ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅವನು ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೋ, ಗುರುವಿನಿಂದಲೋ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅವನಿಗೊಂದು 'ಸ್ಮೃತಿ'ಯು ಬೇಡವೇ? ಅದೇ ಅವನು ತನ್ನ ಏಕಾಗ್ರಚಿತ್ತತೆಯೆಂಬ ಯೋಗಬಲದಿಂದ ವಸ್ತುಗಳ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಅತೀತವಾದಂಥ, ಆ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳುವಂಥ, ದೈವೀತತ್ವವನ್ನರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇದು ಕೇವಲ ಅವನ ಯೋಗಬಲವನ್ನೇ ಹೊಂದಿದೆ. ಶ್ರೀ. ಚಾರ್ಲ್ಸ ಸಿಮ್ಸರಂಥ ಕೆಲವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಈಗೀಗ ಕೇವಲ ಭಾವಚಿತ್ರದ (೧ನೇ ಚಿತ್ರ) ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಿರುವರು ಚಿತ್ರಕಾರನು ಒಬ್ಬ

---

1. Thomas A kempis'—"Of the Imitation of Christ" Pt. I. Chap. I.

ಮಹಾಪುರುಷನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವನೆಂದು ತಿಳಿಯಿರಿ. ಅವನು ಕಣ್ಮುಂದಿದ್ದರೂ ಸರಿಯೇ, ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದವನಾದರೂ ಸರಿಯೆ, ಶ್ರೀ ರಾಮನಂತೆ ಒಬ್ಬ ಪೌರಾಣಿಕ ಪುರುಷನಿದ್ದರೂ ಸರಿಯೇ, ಇಲ್ಲವೆ ಭಾರತಾಂಬೆಯಂತೆ ಕೇವಲ ಭಾವನಾರಾಜ್ಯದ ಒಡೆಯರಾಗಿದ್ದರೂ ಸರಿಯೇ, ಅವರ ಧ್ಯೇಯಾತ್ಮಿಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೇಗೆ ಬರೆಯಬೇಕು? ಹಾಗೆ ಬರೆಯುವಲ್ಲಿ ರೂಪಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸ್ಥಾನವು ಸಿಗುವುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಗುವುದು. ಇಲ್ಲೇ ನಮಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೂ ಇರುವ ಮತಭೇದ. ಅವರು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವುದಾದರೆ ಅದು ರೂಪಾತ್ಮಿಕ(ತದ್ರೂಪಾತ್ಮಿಕ ಇಲ್ಲವೆ Realistic)ವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವರು. ಅವನು ಪರಿಚಿತನೆನಿಸಿದವನಾದರೆ ಏನಾದರೊಂದು ತಾದ್ರೂಪಿಕತೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದೋ ಏನೋ, ಇಲ್ಲವಾದರೆ, ಪೌರಾಣಿಕ ಪುರುಷನ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೂಪಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೇಗೆ ಬರೆಯಬೇಕು? ಇಷ್ಟೇ ಅಸಡ್ಡೆಯು ಹಿಂದೀ ಚಿತ್ರಕಾರನದಲ್ಲ. ಅವನು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿದ್ದವನ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವುದಾದರೂ ಸರಿಯೆ, ಅದನ್ನು ರೂಪಾತ್ಮಿಕವಾಗಿ (ಕಲೆಯೆಂದು) ಬರೆಯಲಾರನು. ಅವನು ಬರೆಯುವ ಕೈ, ಕಾಲು, ಕಣ್ಣು ಇತ್ಯಾದಿ ಅವಯವಗಳು ಸಜೀವ ಅವಯವಗಳ ಯಥಾಪ್ರತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡು ಮತಗಳ ರಹಸ್ಯವೇನೆಂದು ನಾವು ವಿಚಾರಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಣ ಎರಡು ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಪೀಠಿಕೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಇವೆರಡು ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ರೂಪಚಿತ್ರವೆಂದೂ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಭಾವಚಿತ್ರವೆಂದೂ ಕರೆಯೋಣ. ಮೊದಲನೆಯ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಲಾಕುಶಲನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಭಾವಬಿಂಬಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಬಿಡಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ವಸ್ತುವು ಅವನ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಕಾಣುವುದೋ, ಹೇಗೆ ಕಾಣಬಹುದೋ ಹಾಗೆ ಅವನು ಬಿಡಿಸುವನು. ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣ, ಅದೇ ಶರೀರರಚನೆ (anotomy), ಅದೇ ವರ್ಣ. ಅಲ್ಲಿ ದುಂಡಾಗಿ ಕಾಣುವ ದೇಹವನ್ನು ಚಪ್ಪಟೆಯಾದ ಕಾಗದದ ಮೈಮೇಲೆ ದುಂದಾಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಬಿಡಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲೆಂದು, ಛಾಯಾತೇಜಗಳ (Shade and light) ಸಹಾಯದಿಂದ ಅದೇ ರೀತಿ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಬರೆಯುವನು. ಈ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರು ನಿಪುಣರು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವರು, ಮಾನವರ, ಪಶುಪ್ರಾಣಿಗಳ, ಇಲ್ಲವೆ ನೈಸರ್ಗಿಕ ದೃಶ್ಯಗಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದಾದರೂ ಇದೇ ಹಾದಿಯನ್ನನುಸರಿಸುವರು. ಒಮ್ಮೆ ದೇವತೆಗಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಬೇಕೆಂದು ತೋರಿದರೂ ಇದೇ ಹಾದಿ. ಅಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ-ಮಾನವರ ದೇಹಕ್ಕೆ ಪಕ್ಷಿಗಳ ರೆಕ್ಕೆಯನ್ನಂಟಿಸುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿ. ಅಂತು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯಿಂದ ಅದು ರೂಪಾತ್ಮಿಕತೆಯೇ. ಇಂಥ ಚಿತ್ರಕಾರನೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಸಜೀವ ಛಾಯಲೇಖ (Photographic Camera) ಯಂತ್ರ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲೆಯೆನ್ನಲು ಬಂದೀತೇ? ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿರುವೆವು: ಕಲೆಯು ಕರ್ಮೇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಮೀರಿದ್ದು ಎಂದು. ನಮ್ಮ ಹೃದಯವನ್ನು ಪ್ರಪಂಚದ ಕ್ಷುಲ್ಲತೆಗಿಂತ ಅದು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತುವುದಾಗಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ನಮಗೆ ರೂಪವು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಲ್ಲ; ಆದರ್ಶ, ತತ್ವಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿನವು. ದೃಗ್ಗೋಚರವಸ್ತುಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ನಮ್ಮನ್ನು ವಂಚಿಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ, ವಸ್ತುಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಛಾಯಾತೇಜಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. "ಇವು ವಸ್ತುಗಳ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಘಟನೆಗಳು. ಅವೇ ಒಡವೆಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ಥಳಾಂತರಗೊಳಿಸಿ ಇಟ್ಟರೆ, ಆಗ ನಮಗೆ ತೋರುವ ರೂಪುಗಳು ವ್ಯತ್ಯಸ್ಥವಾಗುವುವು. ಹೀಗಿರಲು ನೀವು ರೂಪಗಳಿಗೆ ಅಮರತ್ವವನ್ನೆಂತು ಕೊಡುವಿರಿ? ಅವುಗಳ ತೂಕವು ಬರೀ ಬೆಳಕೊಂದರಿಂದಲಾದರೂ ಸಾಲದು. ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಬೆಳಕುಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿಧಾನಗಳು, ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲ, ಎಲ್ಲಾ ಯುಗ, ಎಲ್ಲಾ ಜನರು, ಇವುಗಳ ಮುಂದೆಲ್ಲ ಅದು ನಮಗೆ ಕೊಡುವ ಸಂದೇಶವು ಒಂದೇ ಆಗಿರಬೇಡವೇ?"[1] ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವುದೊಂದು ಕಲೆಯೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಕಾಲದೇಶಗಳಿಂದ ಅಬಾಧಿತವಾದ ಒಂದು ಸಂದೇಶವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಹಿಂದೀ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಪ್ರಕೃತಿಯೊಳಗಣ ರೂಪವನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕರೀತಿಯಿಂದ ನಕಲು ತೆಗೆಯಲು ಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. "ಯಾವ ಕಲೆಯು ಅನಂತನೊಡನೆ ಬೆರೆಯಲು ಬಯಸುವುದೋ ಅದು ರೂಪಾನುಕರಣೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದರ ಭೂತಭವಿಷ್ಯಗಳೆರಡೂ ಇವೆ. ಈ ಕ್ಷಣಿಕ

1. The Indian art of Drawing Pictures in the Caves of Bagh p. p. 25.

ವರ್ತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಅವುಗಳಿಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮರ್ಯಾದೆಯು ಸಲ್ಲಬೇಕೆಂದು ಅವರು ತಿಳಿದಿದ್ದರು."[1] ನಮ್ಮ ಪರಮ ಪ್ರಿಯ ಗೆಳೆಯನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕಾಣುವ ಬಯಕೆಯು ನಮ್ಮ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಆದಾಗ, ಆಗವನ ಕಳೇಬರದ ಅರ್ಥಾತ್ ಬರೇ ಬಾಹ್ಯರೂಪದ ದರ್ಶನದಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಶಾಂತವಾದೀತೇ? ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಾಹ್ಯರೂಪವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಬಣ್ಣಸವರಿದ ಒಂದು ಮಣ್ಣುಗೊಂಬೆಯಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯೋಣ. ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಿರಿಯ ತಮ್ಮನೊಬ್ಬನು ಅಲ್ಲಿ ಬರುವನೆಂದು ತಿಳಿಯಿರಿ. ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಪ್ರಥಮತಃ ವಂಚಿತನಾದ ಅವನು "ಅಣ್ಣಾ" ಎಂದು ಕೂಗುವನು. ಆದರೆ ಆ "ಅಣ್ಣ"ನು ಮೌನ. ಬಾಲಕನು ಬಳಿಗೆ ಬರುವನು. ಅಣ್ಣನ ದೇಹವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವನು. ಅದು ಕೇವಲ ನಿರ್ಜೀವ ಸ್ಪರ್ಶ. ಹಿಡಿದು ಅಲುಗಾಡಿಸುವನು. "ಅಣ್ಣಾ, ಅಣ್ಣಾ" ಎಂದಳುವನು. ಆ ಅಣ್ಣನು ಮಾತ ನಾಡಲಾರ. ಮಾತನಾಡದಿದ್ದರೆ ಹೋಗಲಿ, ತಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಹೋಗಲಿ, ಅವನ ಅಂತರಂಗದ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತ ರವನ್ನು ಅವನು ಮೌನದಿಂದಲೂ ಸಲ್ಲಿಸಲಾರನು. ಕೊನೆಗವನು ಸಿಟ್ಟಾಗಿ, ಹತಾಶನಾಗಿ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ಹೋಗುವನು. ರೂಪಚಿತ್ರವು ಸಲ್ಲಿಸುವ ಆನಂದವೆಲ್ಲ ಇಂಥದೇ. ಅದು ತೃಷೆಯಿಂದ ಬಳಲಿದ ಪ್ರವಾಸಿಯನ್ನು ವಂಚಿಸುವ ಮೃಗಜಲ! ಕನ್ನಡಿಯೊಳಗಿನ ಗಂಟು! ವಂಚನೆಯೇ ಅದರ ಹೆಗ್ಗುಣ.

ಆದುದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯದ ತಾದ್ರೂಪಿಕಯತ್ನವು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಹೃದಯದ ಮಾತು; ಕಣ್ಣಿನದಲ್ಲ. ಇನ್ನು, ಸೌಂದರ್ಯವು ನಮ್ಮನ್ನಾದರಿಸದೆ ತನ್ನನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುವುದೆಂದು ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ್ದೆವು. ವಿಚಾರಿ ಹೋದರೆ—"ಒಂದು ಮರ, ಹೂ ಇಲ್ಲವೆ, ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೌಂದರ್ಯವೇನು? ಎಲ್ಲವೂ, ಎಲ್ಲರೂ, ಈ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ತಂತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಲು ಸಮಾನಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರು. ಅವರ ಈ ಯೋಗ್ಯ ತೆಯಮೇಲೆ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅವಲಂಬಿಸಿಲ್ಲ. ಆ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಿರುವೆವು ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಅದು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ದೈವಿ ಸೌರಸ್ಯ(Harmony)ವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಅಧಿಕವಾಗಿ ಕಾಣುವೆವೋ ಅಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುವೆವು. ಅಂದರೆ ಅಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾಕೋವಿದ ರಾಗುವೆವು."[2] ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ರೂಪಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಗ್ರಹಣಮಾಡುವುದೆಂಬುದು ಸುಳ್ಳು. ಸೌಂದರ್ಯವೆಲ್ಲ ತತ್ವದಲ್ಲಡಕವಾಗಿದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೀತಿಯ ಸೊಬಗು ಸಿಗ ಬಹುದು. ಅದನ್ನು ಚರ್ಮಚಕ್ಷುಗಳು ಕಾಣಲಾರವು; ಹೃದಯವು ಸವಿಯ ಬಲ್ಲುದು. ಚಿತ್ರಕಾರನಾಗ ಕಾದರೆ ಹೀಗೆ ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಆ ಸೊಬಗನ್ನು ಸವಿಯಲು ಕಲಿಯಬೇಕು. ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನವಿದೆಯೆಂದು ನಾವು ಜ್ಞಾನಿಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದಂತೆ ಜ್ಞಾನಿಗಳಾಗುವೆವು.

ಆದುದರಿಂದ ಚಿತ್ರಕಾರನು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿನ ದೈವೀಸೊಬಗನ್ನು ಕಾಣುವ ಸಲುವಾಗಿ ವಸ್ತುನಿರೀಕ್ಷಣೆ ಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧಾನದಿಂದ ಮಾಡಬೇಕಾಗುವುದು. "ನಿಜವಾದ ಕಲಾವಂತನು ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯ ವನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಜೀವನನ್ನೂ, ಅಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವನ್ನೂ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸ್ಥೂಲದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನೂ ಕಾಣಲೆತ್ನಿಸುವನು"[3] ಬಹಿರಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹುಡುಕಹೋದರೆ, ಸ್ವರವನ್ನು ಕಾಣಲು ಮೃದಂಗವನ್ನು ಹರಿದ ಜಾಣನೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಲ್ಲವೇ?

ಈಗವನು ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಮೊದಲು ಯಾವುದನ್ನು ಬಿಡಿಸಬೇಕು, ಯಾವು ದನ್ನು ಬಿಡಬೇಕು ಎಂದು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸುವುದಗತ್ಯ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಿಡಿಸುವುದೆಂದರೆ—ಯೋಗಭೋಗಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲ. ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟಷ್ಟು ಮತ್ತೊಂದು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವುದು. ಕೆರೆ ಸಾಗರ ಗಳು ಆರಬಾರದು; ಮಳೆ ಮಾತ್ರ ಬರಬೇಕೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಅವನು ವಸ್ತುಗಳ ತತ್ವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾ ದರೆ ಅರ್ಜುನನಂತೆ ದೃಷ್ಟಿಯೋಜನೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕು. ಒಂದು ಬಾರಿ ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯನು ಒಂದು ಮರದ

1. Ibid. p. p. 26.
2. E. B. Havels 'Ideals of Indian Art'—p, p. 27.
3. I bid. p. p. 24.

ಮೇಲೆ ಒಂದು ಕೃತಕ ಪಕ್ಷಿಯರೂಪವನ್ನಿರಿಸಿ, ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ, ಅದರ ತಲೆಯನ್ನು ಬಾಣದಿಂದ ಕಡಿದು ನೆಲಕ್ಕುರುಳಿಸ ಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದನು. ಶಿಷ್ಯರೊಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬಂದರು. ಆಚಾರ್ಯನು ಅವರೊಡನೆ 'ನಿಮಗೆನೇನು ಕಾಣಿ ಸುವುದು?' — ಎಂದು ಕೇಳಿದನು. ಅದಕ್ಕವರು "ಮರ, ಪಕ್ಷಿ, ನೀವು, ಈ ಗೆಳೆಯರು" ಹೀಗೆಂದು ಉತ್ತರಿಸಿದರು. ಎಲ್ಲರೂ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಉತ್ತರಕೊಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಕಂಡು, ಹತಾಶನಾದ ಆಚಾರ್ಯನು ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಕರೆದು ಕೇ ಳಿದನು. ಅವನೆಂದನು: "ನನಗೆ ಹಕ್ಕಿಯ ಶಿರಸ್ಸೊಂದೇ ಕಾಣಿಸುವುದು." ಎಂದು. ಆಚಾರ್ಯನಿಗೆ ಹಿಡಿಯಲಾರದಷ್ಟು ಆನಂದವಾಯಿತು. ಇದರ ರಹಸ್ಯವಿಷ್ಟೆ. ಹಕ್ಕಿಯ ಶಿರಚ್ಛೇದನದ ಆಜ್ಞೆಯೊಂದರ ಮೇಲೆಯೇ ಅವನು ಗಮನ ವಿರಿಸಿದುದರಿಂದ, ಉಳಿದ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ಅವನ ಮುಂದಿದ್ದರೂ ಅವನ ಪಾಲಿಗಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಆದುವು. ಹಾಗೆಯೇ ಚಿತ್ರಕಾರನು ತಾನು ಬಿಡಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ತತ್ವರೂಪದ ಸತ್ಯ(ಆನಂದ)ವೊಂದನ್ನೇ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವನು. ಅದವನ ಅಂತಃಕರಣದಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸದೆ ಅವನು ಆ ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯಲಾರನು.

"ಕಲಾಕುಶಲನು, ತನ್ನ ಮಾನಸಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ತೀಕ್ಷ್ಣವಿಧಾನದಿಂದ, ರೂಪಆಕಾರಗಳೊಳಗಿನ ತತ್ವ ವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ತಿದ್ದಲ್ಪಟ್ಟಿರುವನು. ಅದನ್ನವನು ತನ್ನ ಜ್ಞಾನಚಕ್ಷುವಿನಿಂದ ತಿಳಿದ ಬಳಿಕವೇ, ತನ್ನ ಕುಚ್ಚು ಮಸಿ ಕಡ್ಡಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವನು. ಒಮ್ಮೆ ಇಂಥ ಏಕಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ಆ ಮೂರ್ತಿಯು ಇವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಯಿ ತೆಂದರೆ, ಅರ್ಥಾತ್ ತಾನು ಬಿಡಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡಿರುವ ದೈವವು ಒಮ್ಮೆ ಯೋಗಬಲ ದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಯಿತೆಂದರೆ, ಅದನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು, ಅವನಿಗೆ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ದೊರಕಿದ ಚಿತ್ರಶಾಸ್ತ್ರಶಿಕ್ಷಣ ಬಲದಿಂದವನು ಸುಲಭದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಲಾಪನು."[1] ವಿಚಾರಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಸರಿಯಾದ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರತಿಚಿತ್ರವಲ್ಲವೆ?

"ಇಂದು ಜನರು ಕಲೆ (art)ಯನ್ನೂ, ವಿಜ್ಞಾನ (science)ವನ್ನು ಬೆರೆಸುತ್ತಿರುವುದೇ, ನಿಜವಾದ ಕಲೆ ಯ ಮಹತ್ವವು ನಾಶವಾಗಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು."[2] ಉತ್ತಮರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಪ್ರಭಾವ (colour effects), ಛಾಯಾತೇಜ, ದೃಶ್ಯೋಪಮಾಣ (Perspective) ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಬಲದಿಂದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸೊಗಸಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿ ದರೆ, ಇಲ್ಲವೆ, ತದ್ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದರೆ ಅದೇ ಕಲೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಿರುವೆವು ವಿಂಧ್ಯಾಚಲವನ್ನು ಕುರಿತು ಬಣ್ಣಿಸು ಎಂದು ಒಬ್ಬ ಭೂಗೋಳಶಾಸ್ತ್ರ ಬಲ್ಲವನನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ, ಅವನು ಆ ಬೆಟ್ಟದ ಉದ್ದ, ಎತ್ತರ, ಕಣಿವೆ, ಕಲ್ಲು ಬಂಡೆ, ಮರಮಟ್ಟು ಇವುಗಳ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿದರೆ ನಮಗೆ ಸಂತೋಷವಾದೀತೇ? ಅದನ್ನೇ ಕವಿಯು ಬಣ್ಣಿ ಸುವಾಗ ಅದರ ಭವ್ಯತೆ ಮೊದಲಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವನು ಹಿಂದೀಚಿತ್ರ ಕಾರನು ಬರೆದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಳತೆ, ಪ್ರಮಾಣಗಳ ತೂಕಹಾಕುವವನು ಅವನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ನೋಡದಿರುವು ದೇ ಒಳಿತು. ಕಾರಣ ಅವನೇ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಬರೆಯಲು ಬಯಸಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪೃಥಕ್ಕರಣಕ್ಕೆ (scientific analysis) ತಲೆಬಾಗುವ ಶಾಸ್ತ್ರವಲ್ಲ. ಬರ್ನಜೋನ್ಸನೆಂಬುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಾರನೆಂದಿರುವನು— "ಚಿತ್ರಹೊರಡವುದು ಚಿತ್ರಕಾರನ ತಲೆಯಿಂದ" — ಎಂದು. ತನ್ನ ಭಾವಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ರೂಪವನ್ನು ಹರಿದು ಕೂಡಿ ಸುವ ಅಧಿಕಾರವು ಅವನ ಜನ್ಮಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಶಾಂತನಾರಾಯಣ ಎನ್ನುವವರಂದಿರುವರು — "ನೈಸ ರ್ಗಿಕ ರೂಪನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯತತ್ವದ ವಿವೇಕಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಪುನಃ ರೂಪಿಸುವುದೇ ಕಲೆ."[3]

ಆದುದರಿಂದ ಯಾವುದಾದರು ಚಿತ್ರವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಮಾಡುವ ಮೊದಲು ಆಚಿತ್ರಕಾರನ ಉದ್ದೇಶವೇ ನಿತ್ತು ಎಂಬುವನ್ನು ತಿಳಿದು, ಆ ಬಳಿಕ ಅವನು ಆ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುವ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಸಿಯಾಗಿರುವನೇ ಎಂಬುದನ್ನು ತುಲನೆಮಾಡಬೇಕು. ಬದಲು ಅವನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಿಯ, ಅವಕ್ಷ, ಊಹೆಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ವರ್ತಿಸ

1. E. B. Havel's 'Handbook of Indian art.' — p. p. 200.

2. Message of the East by Dr. Anandakumarsamy p. p. 20.

3. Quoted by O. C. Ganguly in his 'Modern Indian Painters' p. p. 3.

ಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನ ಮೇಲೆ ಸಿಟ್ಟಾದರೆ, ಚಿತ್ರಕಾರನ ಅಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ನಮ್ಮ ಅಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದಂತಾಗುವುದು.

ಈಗ ಇಷ್ಟೊಂದು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪವು ಭಾವದ ಆಡಿಯಾಳು ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಆದರೆ ನಿರಾಕಾರಿಯಾದ ಭಾವ (ಆದರ್ಶ ಇಲ್ಲವೆ ತತ್ವ)ಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಅದರಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನ ಆ ಬಯಕೆಯು ಫಲಿಸುವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಚಿತ್ರಕಾರನು ಯೋಚಿಸುವನು. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ಭಾಷೆಯೇ ಬೇಕು ಅದಕ್ಕವನು ತಮ್ಮವರಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಹಲವು, ಸಂಜ್ಞೆ (symbol), ಸಂಕೇತ(convention) ಮೊದಲಾದ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವನು. ಅದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವೆವು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಿಂದೀ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷಯಗಳೆಂದರೆ ಪರಾಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಪುರಾಣ, ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಗೀತಾಗೋವಿಂದ ಮೊದಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗಿನ ದೃಶ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲವೆ ತತ್ವಗಳು. ದೇವ, ದಾನವ, ಮಾನವರೇ ಅಲ್ಲಿ ನಲಿಯುವ ಪಾತ್ರಗಳು. ದೇವನು ಮಾನವನಿಗಿಂತ ಉಚ್ಚನು ಎಂಬ ಭಾವವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಚಿತ್ರಕಾರನು ದೇವನ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾನವನ ಆಕೃತಿಗಿಂತ ಎತ್ತರವಾಗಿ ಬಿಡಿಸುವನು. ದೇವನ ಸ್ಥೂಲಶರೀರವು ಮಾನವನ ಸ್ಥೂಲಕಾಯಕ್ಕಿಂತ ದೀರ್ಘವಾಗಿದೆ.—ಹೀಗೆಂದು ಅವನ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ತನ್ನ ದೇವನನ್ನು ಒಂದು ಕಮಲದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದೋ, ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಮಲವನ್ನು ಇರಿಸುವುದೋ ಅವನ ಸ್ವಭಾವ. ಕಮಲವೆಂದರೆ ಕೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸುಗಂಧ. ಹಿಂದೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಮಲವೆಂದರೆ ಪಾವಿತ್ರ್ಯದ ಸಾಂಜ್ಞೆ. ಕಮಲವೆಂದರೆ ವಿಶ್ವವೆಂಬುದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಜ್ಞೆಯೂ ಅಹುದು. ದೇವನ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಂಜ್ಞಾರ್ಥದ ಕುರುಹುಗಳನ್ನಿರಿಸುವುದರಿಂದ, ದೇವನು ಪವಿತ್ರನು, ಪವಿತ್ರ ವಿಶ್ವವೇ ಅವನ ಆಸನ ಎಂಬಿವೇ ಭಾವಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಉದಯಿಸುವುವು. ದೇವನ, ಇಲ್ಲವೆ ಜ್ಞಾನಿಯ ಶಿರದ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಪ್ರಕಾಶಮಯ ವೃತ್ತವನ್ನು ಅವನು ಬಿಡಿಸುವುದುಂಟು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನವೇ ಬೆಳಕೆಂದೂ, ಅಜ್ಞಾನವೇ ಅಂಧಕಾರವೆಂದೂ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಬಂದ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆ ಇದೆ. ಅದರಿಂದ ಆ ಪ್ರಕಾಶವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆ ಚಿತ್ರಗತ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜ್ಞಾನಮಹಿಮೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುವುದು. ಅಗಲವಾದ ಎದೆ, ದಪ್ಪನಾದ ತೋಳು ಇವು ನಮಗೆ ಶರೀರಬಲದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುವು ಆಜಾನುಬಾಹುವಾಗಿ ಬಿಡಿಸುವನು. ಕೈಯ್ಯು ಉದ್ದವಾದ ಹಾಗೆ ಕಟಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ಖಡ್ಗಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾಗುವುದಷ್ಟೆ. ಆಜಾನುಬಾಹು ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಅವನು ಆಯುಧಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಜಾಣನು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಅವನು ಭಾವಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವನು. ಇದಲ್ಲದೆ ಅವನು ಸಂಕೇತಗಳ (Conventions) ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡುವನು. ಕೈಯನ್ನು, ಅವುಗಳ ಬೆರಳನ್ನು ಅನೇಕ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೆ ಅನೇಕ ಭಾವಗಳ ಸೂಚನೆ ಮಾಡಲು ಬರುವುದು. ಮುಖಮುದ್ರೆ (Facial Expressions) ಗಳು ಹೇಗೆ ಭಾವನನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುವೋ; ಹಾಗೆಯೇ ಹಾವಗಳಿಂದ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು (ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳಿಂದ) ಸೂಚಿಸಲು ಬರುವುದು. ಇದು ನಮ್ಮ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದೆ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಆತುರವುಳ್ಳವರು ಶ್ರೀ. ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಮತ್ತು ದುಗ್ಗಿರಲ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಇವರು ಜತೆ ಸೇರಿ ಬರೆದ Mirror of gestures ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನೋದುವುದು ಒಳಿತು ಇಂಥ ಸಂಜ್ಞೆ ಸಂಕೇತಗಳು ಪ್ರತಿ ಜನಾಂಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವುವು. ಈಗ ಕ್ರಿಸ್ತಿಯರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಲುಬೆ(Cross) ಇದೆ. ಶಿಲುಬೆಯೆಂದರೆ ಒಂದು ಮರದ ವಸ್ತುವೆಂಬಿಷ್ಟೇ ಭಾವವಲ್ಲ. ಶಿಲುಬೆಯ ನೆನಪಾದೊಡನೆ, ಯೇಸುವಿನ ದೇಹತ್ಯಾಗ ಅರ್ಥಾತ್ ಆ ಬಲಿದಾನದ ನೆನಪು ನಮಗೆ ಬರುವುದು. ಇಂಥ ಸಂಜ್ಞೆ ಸಂಕೇತಗಳು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೆಡಗು ಮಾಡಲಾರವಾದರೂ ಒಡಲೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸಬಲ್ಲುವು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಅನುಭವ ತರಂಗಗಳನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವಂತೆ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿದನೆಂದರೆ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಕೆಲಸವಾಯಿತು. ಇಂದು ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದಿರಲು ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ-ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಢವಾಗಿ ಬಂದ ಈ ಸಂಕೇತ ಸಂಜ್ಞೆ, ತತ್ವ, ಇವುಗಳ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲ. ವಿಷ್ಣುವನ್ನು ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಕಾರರೂ, ಚಿತ್ರಕಾರರೂ ನೀಲವೆಂದು ವರ್ಣಿಸಿರುವರು;

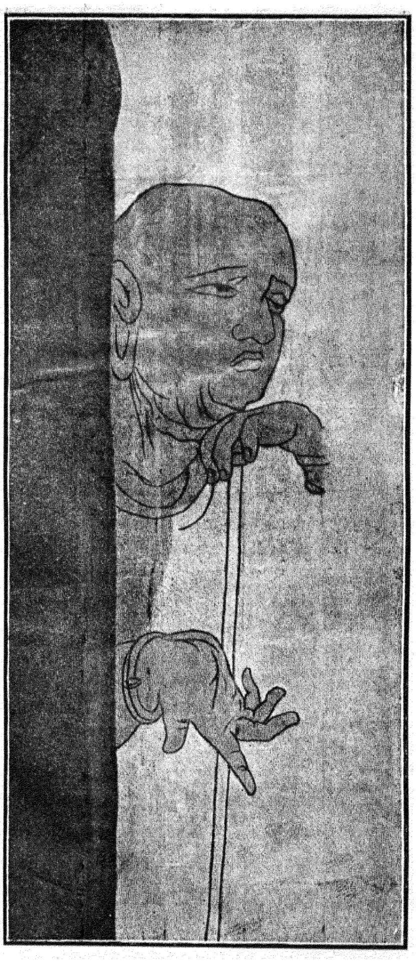
ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವರು. 'ವಿಷ್ಣುವು ನೀಲಬಣ್ಣ ಸವರಿಕೊಂಡನೇ? ಎಂಥ ಅಸ್ವಾಭಿಕ ವರ್ಣನೆ' ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಲಾಪೆವೇ? ನೀಲವು ಆಕಾಶದ ಬಣ್ಣ, ಆಕಾಶವು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿ. ಇದರಿಂದ ವಿಷ್ಣುವು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿ ಎಂಬುದೇ ಭಾವನೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಾದರೂ ಇಂಥ ಭಾವಮಯಪ್ರಯೋಗಗಳಿವೆ. ಈಗ ನಾವು "ಕೊಂದ ಪಾಪ ತಿಂದುಪರಿಹಾರ" ಎನ್ನುವೆವು. ಈ ಮಾತನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಭಾಷಾಂತರಿಸುವ ಮಿಷನರಿ ಯೊಬ್ಬನು, ಇದೇ ಅಕ್ಷರಶಃ ಅರ್ಥವನ್ನು ತನ್ನ ದೇಶೀಯರಿಗೆ (ಉದಾ: ಯುರೋಪಿನವರಿಗೆ) ಹೇಳಿದರೆ, ನಾವು ಮೂಢರು ಎಂದವರು ತಿಳಿಯುವುದು ತೀರ ಸಹಜ. ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ, 'ಕದ್ದವನು ಕದ್ದುದನ್ನು ತಾನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ರಾಯಿತು.' ಇದು ಹಿಂದೀಯರ ತತ್ವ ಎಂದು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಪಾರ್ಥಮಾಡಲು ಅವರು ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಭಾವ ಬಲ್ಲವನು ಆ ರೀತಿ ಅರ್ಥಮಾಡಲು ಹೋಗನೆ - 'ಕರ್ಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಫಲವನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಅನುಭವಿಸ ಬೇಕು.' — ಎಂಬುದಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವನು.

ಇಂಥ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಆದರ್ಶ, ತತ್ವಗಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹಿಂದೀಚಿತ್ರಕಾರನು ತನ್ನ, ಕುಚ್ಚಿನರೇಖೆ, ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸುವನು. ಹಿಂದೀಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರೇಖೆಯೇ ಸರ್ವಸ್ವವೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುವುದು. ಬರೇ ರೇಖೆಯ ಬಲದಿಂದ ಅವನಾವ ಭಾವಕ್ಕೂ ರೂಪನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲನು. ೨ನೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿರಿ. ಒಬ್ಬ ದೂತನು ತನ್ನೊಡೆಯನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು, ಸಂಭವಿಸಿದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಆಪತ್ತನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಿರುವನು. ಚಿತ್ರಕಾರನ ರೇಖೆ, ಸಂಕೇತಗಳು ಆ ಭಾವವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಕಾಶವಾಗಿ ಹೊರಗೆಡುತ್ತವೆಯೆಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಾರದೇ? ಚಿತ್ರದ ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನೆಲ್ಲ ಮುಚ್ಚಿ ಬರೇ ಕೈಯ್ಯೊಂದನ್ನು ಕಂಡರೂ ಸಹ ಭಾವವು ಸ್ಫುಟವಾಗುವಂತಿದೆ. ಇದು ಅಜಂತ ಗುಹೆಯೊಳಗಿನ ಒಂದು ಚಿತ್ರ. ಇನ್ನು ರಜಪೂತಚಿತ್ರಗಳಾದರೂ ಹಾಗೆಯೇ ರೇಖೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಬಣಿಸುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಚಿತ್ರಲೇಖನ' ಇಲ್ಲವೆ ಚಿತ್ರಬರೆಯುವುದು ಎಂಬ ಮಾತು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿದೆ.

ಹಿಂದೀ ಚಿತ್ರಕಾರರು ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉಜ್ವಲವರ್ಣಗಳನ್ನೂ, ತೇಜೋವರ್ಣಗಳನ್ನೂ (Lake Colours) ಏಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸಲಿಲ್ಲ, ನೈಸರ್ಗಿಕ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೇಕೆ ಬರೆಯಲು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬರುವುವು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಹಿಂದೀಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಮ್ಯವರ್ಣಗಳೇ (Mild and dull colours) ಕಂಡುಬರುವುವು. ಇದನ್ನು ಕಂಡ ಹಲವರು ಹಿಂದೀಯರಿಗೆ, ವರ್ಣಶೋಭೆಯನ್ನು ಸವಿಯುವ ಬಗೆಯೇ ತಿಳಿ ಯದು ಎನ್ನುವರು. ವಿಚಾರಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದೀತು: ತೀಕ್ಷ್ಣವರ್ಣಗಳು ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಮೋಹಗೊಳಿಸುವುವು ಎಂದು. ಮೇಲಾಗಿ ಸೌಮ್ಯವರ್ಣಗಳಿಗೆ ಶಾಂತತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುವ ಗುಣವಿದೆ. ಶಾಂತತೆಯಿದ್ದರೆ ಧ್ಯಾನವೂ, ಧ್ಯಾನದಿಂದ ಆನಂದವೂ ಉಂಟಾಗುವುವು ತೀಕ್ಷ್ಣವರ್ಣವು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯ ಲಾರದ ಶಾಂತಿಯು, ಸಂಜೆ ಮುಂಜಾನೆಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಹಿಂದೀ ಚಿತ್ರಕಾರನು ತೀಕ್ಷ್ಣವರ್ಣಗಳನ್ನುಪಯೋಗಿಸದಿರಲು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಶೀತಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ವನಿಗೆ ಉಣ್ಣೆ ಬಟ್ಟೆಯ ಆಸೆಯಾಗುವುದು. ಉಷ್ಣವಲಯವಾಸಿಗೆ ಬಟ್ಟೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗುವುದು. ಭರತಖಂಡದಲ್ಲಿರುವ ವರಿಗೆ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷತರದ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೇದಮಯ (Contrast) ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಕಂಡು, ಸಾಕಾಗಿ, ಅವನು ತೀಕ್ಷ್ಣವಲ್ಲದ, ತೀಕ್ಷ್ಣಪ್ರತಿಭೇದವಿಲ್ಲದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಹಾ ತೊರೆಯುವನು.

ಭೂದೃಶ್ಯ (landscape), ಸಾಗರದೃಶ್ಯ (seascape) ಇವುಗಳ ವಿಷಯವಾದರೂ ಹಾಗೇ ಇದೆ. ಭರತಖಂಡವೆಲ್ಲ ಇಂಥ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದೆ. ನಿಸರ್ಗವೇ ಅವರ ಮನೆ. ಹೀಗಿರಲು ಅವುಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಯಸಿದರೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಬಲ್ಲರು; ಚಿತ್ರವೊಂದು ತಿರುಗಿ ಅವರಿಗೆ ಬೇಕೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಗಂಡನ ವಿರಹ ವಾದಾಗ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಅವನ ಚಿತ್ರವು ಬೇಕೆನಿಸಬಹುದು. ಅವನು ಸಜೀವನಾಗಿ ಎದುರಿಗಿರಲು ಅವನ ಚಿತ್ರದ ಆಸೆಯು ಅವಳಲ್ಲಾಗದಿರಲು ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಿದೆ? ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಜೀವನವೆಲ್ಲ ಇಂದು ಅನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ ನಗರ



ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಪರಾಜಯವಾದ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಅರಸನಿಗೆ
ತಿಳಿಸುವ ಒಬ್ಬ ವೃದ್ಧ ಕಂಚುಕಿ.

(ಪುಟ ೧೪.)

ಗಳಲ್ಲಿ. ಅಂಥವರಿಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ನಿಸರ್ಗಶೋಭೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಬಯಕೆಯುಂಟಾಗುವಷ್ಟು ನನುಗಾಗುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ.[1]

ಉಪಸಂಹಾರವಾಗಿ ರೂಪಪೂಜೆಯ ಆರಾಧಕರಿಗೆ ನಾವು ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಮುಗಿಸುವೆವು. ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ದೂರವಾದಂತೆ ಅದರ ಚಿತ್ರದ ಬಯಕೆಯಾಗುವುದು ಎಂದಿದ್ದೆವು. ಅನೈಸರ್ಗಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಯಿಸುವವರು ತಿರುಗಿ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಹಸಿದಾಗ, ಇಂಥ ರೂಪಚಿತ್ರಗಳ ಕಾಂಕ್ಷೆಯಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಇದೇ ಕಲೆಯ ಸರ್ವಸ್ವ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ರೂಪಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಂತೆ, ಅದನ್ನು ತದ್ರೂಪವಾಗಿ ಬಿಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವೆವು. art for art's sake ಎನ್ನುವ ಕೂಗೇ ಇದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿಜ್ಞಾನ(Art technic)ಗಳು ಒಂದೇ ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತು ಹಿಡಿಯುವುದು. ಈ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಸೊಗಸೆನಿಸಿದ ಸ್ಥೂಲರೂಪಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವರು. ವಿಷಯ, ಸತ್ಯ, ಭಾವ ಇವುಗಳು ಹಿಂದುಳಿಯುವುವು. ಇದೇ ವಿಚಾರಹೀನತೆಯು ಬೆಳೆದು, ಬಿಡಿಸುವ ಚಿತ್ರವು ಹೇಯವೋ, ಪವಿತ್ರವೋ ಎಂಬ ಗಮನವೂ ಹೋಗುವುದು. ನಿಸರ್ಗದ ಆರಾಧನೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಬರುವುವು. ಹಾಗೆಯೇ ನಗ್ನಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಬರುವುವು. ಸೌಂದರ್ಯವೇನೆಂದರಿಯದೆ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುವುದರ ಫಲವಿದು. ಇಂಥ ಶರೀರಪೂಜೆಯ ದೆಸೆಯಿಂದ ನಾವು ಕಾಮಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುವೆವು. ಈ ಕಾಮವಿಕಾರವೇ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಿಸದಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಅಸತ್ಯಶರೀರದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೇ, ಸತ್ಯವೆಂದು ನಂಬಿ ಕಲೆಯು ಕೊಲೆಯಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಭಾವಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಪರಿಣಾಮವೇ ಬೇರೆ. ಆದರ್ಶಾತ್ಮಿಕವಾಗಿ ಮನಸ್ಸು ಹರಿದು ಅವನು ಆ ಸಚ್ಚಿದಾನಂದನ ಸವಾಗಮವನ್ನು ಕೊನೆಗೆ ಬಯಸುವನು. ಒಂದುದಿನ ಅವನು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೆರೆತೂ ಬಿಡುವನು. ಆಗ ರೂಪು ತತ್ವದ ಬಾಗಿಲಿನಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬಲಿಯಾಗುವುದು.

ರೂಪಪೂಜೆಯು ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ತಂದಿರುವ ಹಾನಿಯನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸೋಣ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಬರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಮೊದಲನೆಯ ಮುಂದಾಳು ಪೆಂದರೆ ಕೈ. ವಾ. ಶ್ರೀ। ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮನು ಅವನು ಬರೆದಿಟ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳನೇಕವಿವೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವೆಲ್ಲ ಇತಿಹಾಸ ಪುರಾಣಗಳೊಳಗಿನವು. ಅವನು ಬಿಡಿಸಿದ ದೇವ, ದಾನವ, ಮಾನವರೆಲ್ಲರ ಚಿತ್ರಗಳೂ ರೂಪಚಿತ್ರಗಳೇ ದೇವನ ರೂಪವನ್ನು ಹೇಗೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಬೇಕು? ಇಂಥ ಚಿತ್ರವು ತಪೋಬಲದಿಂದ ಅರಿಯತಕ್ಕ ದೃಶ್ಯ ಎಂದು ಶ್ರೀ। ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನು ತನ್ನ ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಂದಿರುವನು ಆದರೆ ರವಿವರ್ಮನಿಗೆ ತಪವು ಬೇಡ. ಅವನ ರೂಪಚಿತ್ರಸಿದ್ಧಾಂತದಂತೆ ದೇವನೂ ಒಬ್ಬ ಮಾನವನು. ಅವನ ಶಿವ, ವಿಷ್ಣುಗಳೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ನಿಮ್ಮಂತೆ ಕೇವಲ ಮಾನವರೇ, ಏನೋ ಒಂದು ಕಣ್ಣೋ, ಒಂದೆರಡು ಕೈಗಳೋ ಹೆಚ್ಚಿವೆ. ನಮ್ಮ ಮೋರೆಯನ್ನಾವರಿಸಿರುವ ತಾಮಸಿಕ ಭಾವವೆಲ್ಲ ಅವರ ಮೋರೆಯ ಮೇಲೆಯೂ ಇದೆ. ಅವನ ಸೀತೆ, ಸರಸ್ವತಿ, ಲಕ್ಷ್ಮಿಯರು, ಮಳೆಯಾಳಿ ಬಿಲ್ಲೆಯರು, ಮದ್ರಾಸಿನ ರಮಣಿಯರು, ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಯೌವನೆಯರು. ಹಲವು ಸ್ತ್ರೀಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಅವನ ಸಹೋದರಿಯರು ಮಾದರಿಯರಾಗಿದ್ದರಂತೆ. ಸರಿ, ಅವುಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರೆ ನಾವೆಷ್ಟು ಮುಂದೆ ಸಾಗಬಹುದು! ಆದರೆ ತುಂಬಿದ ಕಪೋಲ ಉಬ್ಬಿದ ಮಾಂಸಖಂಡಗಳು, ಇವೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೆಡಗಿನಿಂದ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಲಜ್ಜಾಹೀನ, ಸ್ಥೂಲ, ಅರ್ಧನಗ್ನತೆಗೂ ಬರಗಾಲವಿಲ್ಲ. ನಾವಿವುಗಳನ್ನೇ ಕಂಡು ತುಂಬಾ ಆನಂದಿಸುವೆವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾವ, ಧ್ಯೇಯ, ದೈವೀಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಕಂಡಲ್ಲ, ಕಾರಣ ಇವಾವೂ ಅಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದು ದುರ್ಲಭ, ಬರೇ ಮಾಂಸಖಂಡದ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು, ಅವನ ದೇವದೇವಿಯರಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ ಕನ್ಯಾತ್ವಗಳು ಕಾಣೆಯಾದಂತೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಪಥದಲ್ಲಿ ಸತಿತ್ವಪತಿತ್ವಗಳು ಲೋಪವಾಗುವುವು. ಸರಿ, ನಾವು ಮಾಂಸಪಿಂಡದ ಆರಾಧನೆಗೆ ತೊಡಗುವೆವು. ಬರೇ ಮುಖ, ಉಡುಗೆತೊಡಿಗೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ತೃಪ್ತಿಯಾಗದೆ ಅದೇ

1. Message of the East.

ದೇವದೇವಿಯರಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಗ್ನಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಬಯಸುವೆವು. ಅವನೇ ಈ ಆಸೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿರುವೆನೆಂದರೂ ಅಪರಾಧವಾಗದು. ಅವನ "ಮೋಹಿನಿ" "ದ್ರೌಪದಿವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ" ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ಪರ್ಯಕ್ರಮದ ದ್ವಿತೀಯ ಸೋಪಾನ. ದ್ರೌಪದಿಗೆ ಅಕ್ಷಯ ವಸ್ತ್ರ ಸಿಗುವ ಮೊದಲೇ ಚತುರ ದುಶ್ಶಾಸನನು ಅವಳನ್ನು ಅರ್ಧ ನಗ್ನಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿರುವನು. ಇನ್ನು ಮಾನವಂತ ನಾರಿಗೆ ಕೃಷ್ಣನಿಂದ ಅಕ್ಷಯವಸ್ತ್ರವೂ ಬಂದರೂ ಬಾರದಿದ್ದರೂ ಎರಡೂ ಸರಿಯೆ. ರವಿವರ್ಮನ ಈ ಕಲೆಯ ಸಮಾಧಿಯು "ಗೋಪೀವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ"ದಲ್ಲಿ ಆಗಿದೆ. ಹರಿವಂಶದ, ಆರೇಳು ವರ್ಷದ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನು ರವಿವರ್ಮನಿಗೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ತೀರ ಬಾಲಕನಾದರೆ ಈ ಮಾಂಸಪಿಂಡಗಳ ಆನಂದವನ್ನು ಅರಿಯಲಾರನೆಂದೋ ಏನೋ, ಸಾಕಷ್ಟು ತರುಣನನ್ನಾಗಿಯೇ ಮಾಡಿರುವನು. ಗೋಪಕನ್ನಿಕೆಯರ ಈ ನಗ್ನತೆಯ ಸ್ಥೂಲದರ್ಶನವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. 'ಕೃಷ್ಣನು' ಅದನ್ನು ಬಯಸದಿದ್ದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅದನ್ನು ಬಯಸಿ ಮರುಳಾಗುವುದು ನಿಶ್ಚಯ. ಇದರಿಂದ ಎಲ್ಲರ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ 'ಯೋಜನಗಂಧಿ', 'ಮೋಹಿನಿ' ಮೊದಲಾದವರು ಸೇರಿರುವರು. ಈ ಲಾಲಸೆಯು ಬೆಳೆದು ಬೆಳೆದು ಇಂದು ನಮ್ಮ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆ ರವಿವರ್ಮನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು, ಅವನನ್ನು ಮಿಗಿಸುವ ಕೆಲವರು ಕಿತ್ತಿರುವರು. ಇಂದು ನಮ್ಮ ಮನೆಯ ಗೋಡೆ, ಸಿಗರೆಟ್ಟು ಡಬ್ಬಿ, ಕಡ್ಡಿಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಇವುಗಳ ಮೇಲೆಲ್ಲಾ ಪ್ಯಾರಿಸಿನ ನಗ್ನಚಿತ್ರಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇದನ್ನೇ ಕಲೆಯೆನ್ನುತ್ತಿರುವೆವು ಇದು ಸಮಾಜದ ಕೊಳೆಯೆಂದು ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿಯದಾಗಿದೆ. ಇದೇ ರೋಗವು ಸಂಗೀತ, ಕಾವ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಅಂಟಿದೆ. ಶೃಂಗಾರವಿಲ್ಲದೆ ಕಾದಂಬರಿಯಿಲ್ಲವೆಂಬ ತಿಳಿವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ನಾರದನ ಕರದ ತಂಬುರಿಯ ವೇಶ್ಯೆಯರ ಕರವನ್ನೇರಿದೆ!

ಭಾವಚಿತ್ರಕಾರರು ನಗ್ನಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆದಿಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಕೇಳಬಹುದು. ಬರೆದಿರುವರು; ಭಾವಾತ್ಮಿಕವಾಗಿ ಬರೆದಿರುವರು. ಸ್ಥೂಲಮಾಂಸಪಿಂಡದ ಯಾವತ್ತು ಮೋಹಕತೆಯನ್ನು ನಾಶಮಾಡಿ ಬರೆದಿರುವರು. ಕಾಮಾಂಧನೊಡನೆ ಅವು ಎಂದೂ ಮಾತನಾಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಇರಲಿ, ಇನ್ನಾದರೂ ಭಾರತೀಯರು ತಿಳಿಯಲಿ, ರೂಪ, ತತ್ವಗಳ ಅಂತರವನ್ನು

೪. ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಾಚ್ಯತೆ.

ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಉತ್ಪತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ಸಮನಾದ ಆಯುಃಪ್ರಮಾಣವಿಲ್ಲೆಂದು ವಿಷಾದಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ, ಹೆಚ್ಚಿನ ದುರ್ದೈವಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುವುವೆಂದರೆ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ. ಅವುಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅವುಗಳ ಶರೀರಗಳಿಗೆ ಮರಣವು ಸಿದ್ಧ. ಗೋಚರಿಸಿದ ಮರುಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅವು ವಿಶ್ವಗರ್ಭವನ್ನು ಸೇರುವುವು. ಇನ್ನು ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳು ಅಲ್ಪಾಯುಗಳು. ಕಾವ್ಯವಾದರೂ ದೀರ್ಘ ಕಾಲ ಉಳಿಯಬಹುದು. **ಕಂಠಪಾಠ**ದಿಂದಾಗಲಿ; ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯುವುದರಿಂದಾಗಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾವು ಶಕ್ತರಾಗುವೆವು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಕಲುತೆಗೆಯುತ್ತಬಂದಂತೆ ಮೂಲಚಿತ್ರಕಾರರ ಭಾವ ಜೀವಗಳೆರಡೂ ಕಳೆಗುಂದುತ್ತಬರುವುದು ನಿಶ್ಚಯ. ಮೂಲಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಯಾವ ಗೋಡೆ, ಕಾಗದ, ಮರ ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ಬರೆದಿರುವರೋ ಆ ವಸ್ತುಗಳ ವಿನಾಶದ ಬಳಿಕ ಇದೊಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಕಾಣಿಸದು. ಇನ್ನು ಆ ವಸ್ತುಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದರೂ ಆ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೆಲವು ಕಾಲ ಬಾಳಿಬದುಕಲು, ಸೂರ್ಯರಶ್ಮಿಗಳನ್ನೂ, ವಾತಾವರಣದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ ತಡೆಯುವ ಶಕ್ತಿಯು ಅವುಗಳಲ್ಲಿರಬೇಕು ಇದ್ದವುಗಳಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘಾಯುಗಳೆಂದರೆ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಾವಿರಾರು ವರುಷಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಇಂದು ನಮಗೆ ಇವುಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಕುರುಹು ದೊರೆಯುವಂತೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವುಗಳೇ ಬಂದು ಸಾಕ್ಷಿಹೇಳುವಷ್ಟು ದೀರ್ಘಾಯುಗಳಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದು ಅತಿ ಪೂರ್ವದಿಂದಿತ್ತೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಪರೋಕ್ಷಸಾಕ್ಷಿಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಮಧ್ಯಹಿಂದುಸ್ಥಾನದ ವಿಂಧ್ಯಾಚಲದ ಕೈಮೂರು ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಿವೆ (Line Drawings.) ಇವು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಯುಗಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವದವುಗಳಿರಬೇಕು. ಇದಲ್ಲದೆ ಮಧ್ಯಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾಂಡ ನದಿಯ ಬಳಿ ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇನಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ಸೊಗಸಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಬೇಟೆ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ವಿಷಯಗಳು. ಇವು ಆ ಕಾಲದ ಜೀವನವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಕಲೆಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರೇಖೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ತೀಕ್ಷ್ಣವೂ, ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವೂ ಆಗಿವೆ. ಆದರೂ ಅವು ಉಚ್ಚ ಕಲೆಯ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲ. ಶ್ರೀ ಪರ್ಸಿಬ್ರೌನರವರು ಇವುಗಳನ್ನು ಶಿಲಾಯುಗಕ್ಕೆ (Stone age) ಸೇರಿಸಿರುವರು. ಇನ್ನು ಮಧ್ಯಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಮಗಡ ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ಒಂದುನೂರು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನಿದರ್ಶನಗಳೆಂಬುದಕ್ಕಾಯಿತು, ಆದರೆ ಅಜಂತದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಕಲಾಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯು ಅರಳಿರುವುದೋ, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಿರಿತನವು ಇಲ್ಲವೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸೋಪಾನವು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಜಂತ ಮೊದಲಾದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಬುದ್ಧಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ ಎಷ್ಟೋ ಸಮಯ ಈ ಕಲೆಯು ತನ್ನ ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಳೆದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಆದರೆ ನಿನ್ನೆ ನಿನ್ನೆ ಸರಕಾರದ ಆರ್ಕಿಯಲಾಜಿಕಲ್ ಖಾತೆಯವರು ನಡೆಯಿಸಿದ ಕೆಲವು ಶೋಧೆಗಳಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ತಿಳಿದುಬಂದಿವೆ. ಪಂಜಾಬಿನ ಮಹೇಂಜೋಧಾರೋ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದ ಒಂದು ನಗರದ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಅಗೆದು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದಿರುವರು. ಇದು ಐಗುಪ್ತದ ಶೋಧನೆಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು. ಈ ನಗರದ ಕಾಲವು ಇಂದಿಗೆ ೫೦೦೦ ವರುಷಗಳ ಹಿಂದಿನ (ಇಲ್ಲವೆ ಕ್ರಿ. ಪೂ ೩೫೦೦) ವರುಷಗಳಷ್ಟೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮುದ್ರೆಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಆನೆ, ಬಸವ ಇವುಗಳ ಅತಿಸೊಗಸಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಕಂಡರೆ ಭಾರತದ ಕಲಾಕೌಶಲ್ಯವು ಹುಡುಕಿದಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಬೇರುಳ್ಳದೆಂದು ಕಾಣುವುದು. ಟಿಬೇಟಿನಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು

---

*ಈ ಪ್ರಕರಣವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಶ್ರೀ. ಪರ್ಸಿ ಬ್ರೌನರ Indian Painting ಮತ್ತು ಶ್ರೀ. ಹಿಜಿ ರಹಮಾನರ Pictures in the Caves of Bagh ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನಾದರಿಸಿದೆ.

೭ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ತಾರಾನಾಥನೆಂಬ ಚರಿತ್ರಕಾರನು ತನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಯುಗೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿರುವನು. ಅವನ ಅಭಿಮತದಂತೆ ಈ ಕಲೆಯು ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಮಯದಿಂದ ಬುದ್ಧನಿರ್ವಾಣ (ಅಂದರೆ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೮೦) ರೊಳಗೆ ತೀರ ಉನ್ನತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದಂತೆ ತೋರುವುದು ಕ್ರಿಸ್ತ ಜನನದ ನಂತರ ಅಂದರೆ ಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಾತ್ಸಾಯನನು ತನ್ನ ಕಾಮಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಷಡಂಗಗಳನ್ನು, ಎಂದರೆ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ರೂಪಭೇದ, ಪ್ರಮಾಣ, ಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವನು. ಆದರೆ, ಅಜಂತವು ನಾವು ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ನಮಗೆ ಇನ್ನೂ ಪೂರ್ವದ ಸ್ಮರಣೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು.

ಇನ್ನು ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೋವಿದರಿದ್ದರೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣಗಳಿವೆ. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದಿಂದ ತುಂಬಿದ ಅರಮನೆಗಳ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ವಿನಯಪೀಟಕ ಎಂಬ ಪಾಲಿಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ (ಬೌದ್ಧ) ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ೩-ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಾಳಿಬದುಕಿದ್ದ ಪಸೇನದ ಎಂಬ ಅರಸನ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯ ವರ್ಣನೆಯು, ಬಂದಿದೆ. ಇನ್ನು ಬಾಣಾಸುರನ ಮಗಳಾದ ಉಷೆಯು, ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ಓರ್ವ ಸುಂದರ ತರುಣನನ್ನು ಕಂಡು ಅವನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕೊರಗುತ್ತಿರುವ ವೇಳೆ, ಅವಳ ಸಖಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯು ಆ ಕಾಲದ ಹಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪುರುಷರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆದು, ಅವಳ ಮುಂದಿರಿಸಿದಳೆಂದೂ, ಆಗ ಉಷೆಯು ತನಗೆ ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ದರ್ಶನವಿತ್ತ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಮಗನಾದ ಅನಿರುದ್ಧನನ್ನು ಆ ಚಿತ್ರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದಳೆಂದೂ, ಮುಂದೆ ಅವನನ್ನು ವರಿಸಿದಳೆಂದೂ, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಇಷ್ಟೊಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯಲು, ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಸಾಕಷ್ಟು ಉನ್ನತ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರುವುದು. ಆದರೆ ಪರಿಶೋಧನೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದರೆ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ನೆಲೆಯು ಮತ್ತೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುವುದು.

ಮಹಾಭಾರತದ ಕಾಲದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದ್ದ, ಆಪಸ್ತಂಭನೆಂಬ ಋಷಿವರ್ಯನು ತನ್ನ 'ಕರ್ಮಬುದ್ಧಿಸಾರ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವನು. ಆ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಾರ್ಥನಾಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವನನ್ನವನು 'ಮಹಾಶಿಲ್ಪಕಾರ'ನೆಂದು ಸಂಬೋಧಿಸಿರುವನು. ಗ್ರಂಥದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಮೊದಲು ವಾಸಮಾಡಿದ್ದ, ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರದ ತಾತನಾದ ಕಾಶ್ಯಪ ಬ್ರಹ್ಮನ ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳಿರುವನು. ಈ ಕಾಶ್ಯಪನೇ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಚಿತ್ರಲೇಖನಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿಟ್ಟವನು. ಇವುಗಳನ್ನು ತಿರುಗಿ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವಿಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿಮಾಡಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಹದಿನಾಲ್ಕು ಭಿನ್ನಲೋಕಗಳ ಉಪಯೋಗಾರ್ಥವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಟ್ಟನೆಂದು ಕಾಣುವುದು. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ ವಿಭಾಗಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದವರು, ಅವುಗಳಾವಲೋಕಕ್ಕೆ ಉದ್ದೇಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟುವು ಎಂಬೆಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮದಲ್ಲಿ ಕೆಳಕ್ಕೆ ವಿವರಿಸುವೆವು.

ಶಿಲ್ಪದ ಹೆಸರು	ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಶ್ಲೋಕಗಳು	ಲೋಕಗಳಿಗಾಗಿ	ಋಷಿನಿರ್ಮಿತ
೧. ಬ್ರಹ್ಮಶಿಲ್ಪ	೧ ಕೋಟಿ	ಬ್ರಹ್ಮಲೋಕಕ್ಕಾಗಿ	ಋತುಋಷಿ
೨. ಸ್ಕಂಧ "	೮೦ ಲಕ್ಷ	ತಪೋ "	ವಿಷ್ಣುಋಷಿ
೩. ರುಭು "	೭೦ "	ಜನೇ "	ಮಣಿಋಷಿ
೪. ಸೂರ್ಯ "	೬೦ "	ಮಹೋ "	ಕಾಂಡಿಕ್ಯ
೫. ದೇವ "	೫೦ "	ಸ್ವ "	ಬ್ರಹ್ಮಋಷಿ
೬. ಯುದ್ಧ "	೨೫ "	ಭುವ "	ಸೈಗ್ಯಾಣ
೭. ತ್ವಸ್ತು "	೬೦ "	ಭೂ "	ತ್ವಸ್ತು
೮. ಗಂಧರ್ವಶಿಲ್ಪ	೫೦ "	ಪಾತಾಳ "	ಗರುಡ
೯. ಗುಹ್ಯ "	೪೦ "	ಮಹಾತಾಳ "	ಸುಂದ
೧೦. ಶೇಷ "	೮೦ "	ರಸಾತಾಳ "	ಪಿಂಗಳ

ಶಿಲ್ಪದ ಹೆಸರು		**ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಶ್ಲೋಕಗಳು**	**ಲೋಕಗಳಿಗಾಗಿ**	**ಋಷಿನಿರ್ಮಿತ**
೧೧.	ಕೂರ್ಮಶಿಲ್ಪ	೩೦ ಲಕ್ಷ	ತಳಾತಳಲೋಕಕ್ಕಾಗಿ	ಶ್ರೀಧರ
೧೨.	ವರುಣ "	೨೫ "	ಸುತಳ "	ನಾಗ
೧೩.	ಸುದರ್ಶನ"	೬೦ "	ವಿತಳ "	ತುಂದಿಲ
೧೪.	ದಂಧರ "	೨೦ "	ಅತಲ "	ಶೇಷಮುನಿ

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತ್ವಸ್ತುಮುನಿಯ ತ್ವಸ್ತುಶಿಲ್ಪವು ಭೂಲೋಕದ ಸಲುವಾಗಿ ನಿಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತೆಂದೂ ಅವನು ಅದನ್ನು ಜನರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಋಷಿ ಛಾಯಾಪುರುಷನಿಗೆ ಹೇಳಿ ಕೊಟ್ಟನೆಂದೂ ಕಾಣುವುದು. ಇವನು ತ್ವಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ತಿರುಗಿ ೧೨ ಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿಮಾಡಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ೧೨ ಮಂದಿ ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟನಂತೆ. ಈ ಶಿಷ್ಯವರ್ಯರು ಜನರಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಈ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ೧೫೩ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದರಂತೆ. ಈ ಹನ್ನೆರಡು ಶಿಷ್ಯರ ಹೆಸರು—ಪುಲಾಹ, ಪಿಂಗಲ, ವಿಶ್ವನಾಥ, ಗೋಬಿಲ, ಮಾಯಾಬ್ರಹ್ಮ, ವಿಭಾಸಕಮುನಿ, ವಿತಹವ್ಯ, ವಸಿಷ್ಠ, ಬುದ್ಧಿಲ, ಮನುಬ್ರಹ್ಮ, ವಿಶ್ವಕರ್ಮಬ್ರಹ್ಮ, ತ್ವಸ್ತು ಎಂದೂ ಕಾಣುವುದು ಇವರು ತನ್ನ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸುಲಭಗೊಳಿಸಲು ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ೧೨ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರೆಂದು ತೋರುವುದು. ಅವುಗಳ ಅಲ್ಪಪರಿಚಯದಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮಜ್ಞಾನವಿಷ್ಟಿತ್ತೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಬರುವುದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆ ೧೨ ಭಾಗಗಳಾವುವೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವೆವು.

೧. **ಭೂತ ಚಿತ್ರಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರ**. ಇದು ಪೃಥ್ವಿ, ತೇಜ, ಆಕಾಶ, ವಾಯು, ಜಲ ಇವೇ ಪಂಚಭೂತಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ವಿಜ್ಞಾನ. ಇವುಗಳ ವಿವಿಧ ಗುಣವರ್ಣ, ಇವುಗಳಿಂದ ಉಳಿದ ವಸ್ತುಗಳ ಮೇಲಾಗುವ ಪರ್ಯವಸಾನ, ಈ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ, ಇವೆಲ್ಲ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಪಂಚಭೂತಗಳ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನರೂಪದಿಂದಲೇ ನಿಸರ್ಗಲಕ್ಷಣದ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವುದರಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಈ ಜ್ಞಾನವು ತೀರ ಅವಶ್ಯವು.

೨. **ಯಂತ್ರ ಚಿತ್ರಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರ**. ಇದರಲ್ಲಿ, ನೆಲ, ಜಲ, ಆಕಾಶ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವ ಯಂತ್ರಗಳ ಅಳತೆ ಪ್ರಮಾಣಗಳೂ, ಅವುಗಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವ ವಿಧಾನಗಳೂ, ಈ ಯಂತ್ರಗಳು ಕೆಲಸಮಾಡುವ ವಿಜ್ಞಾನವೂ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

೩. **ಶಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರ** ಭೂಮಿಯ ಆಧಾರದಿಂದ ಬೆಳೆಯುವ ಯಾವತ್ತು ಗಿಡಮರಗಳ ಲಕ್ಷಣ, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಇವುಗಳು ನೆಲಜಲಗಳಿಂದ ಹೊಂದುವ ಲಾಭ, ಇವು ಮೂಲವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಗಳಿಸುವ ವರ್ಣ, ಇವೆಲ್ಲ ಬಣ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲಾವಂತನು ಈ ವನಸ್ಪತಿರಾಜ್ಯದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ಅವುಗಳಲ್ಲಡಕವಾದ ದೈವಿಸಂದೇಶವನ್ನರಿಯಬಲ್ಲವನಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಜ್ಞಾರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗುವನ್ನು

೪. **ಲೋಹ ಚಿತ್ರಲೇಖನಶಾಸ್ತ್ರ**. ಲೋಹಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕೆತ್ತುವ, ಚಿತ್ರಿಸುವ, ಕೊರೆಯುವ, ಯಾವತ್ತು ರೀತಿಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

೫. **ಪಾಕ ಚಿತ್ರಲೇಖನಶಾಸ್ತ್ರ**. ನಾನಾವಿಧ ಲೋಹಗಳನ್ನು ಗಂಧಕಕರ್ಪೂರಾದಿ ವಸ್ತುಗಳೊಡನೆ ಕಾಯಿಸುವುದು; ಅದರಿಂದ ಅವುಗಳಲ್ಲಾಗುವ ಪರಿವರ್ತನೆ, ವರ್ಣವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಇವುಗಳ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು; ಈ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಬಗೆ; ಅಂಥ ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳವಾಗುವಂತೆ ನೋಡುವುದು; ಇವೇ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದೆ.

೬. **ಬಿಂಬ ಪಕ್ಷಕರ್ಷಶಾಸ್ತ್ರ**. ದಂತ, ರತ್ನ, ನಖ ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವವಿಧಾನ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಮುಗ್ರಿ ನಿರ್ಮಾಣ, ವರ್ಣ ನಿರ್ಮಾಣ, ಅಂಥ ಸ್ಥೂಲಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಶಾಲೀಕರಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಉಪಕರಣಗಳ ಸಿದ್ಧತೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು.

೭. **ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರಲೇಖನ.** ಒಬ್ಬನ ನೆರಳನ್ನು ಕಂಡು ಅವನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಕಲೆ.

೮. **ಕೇಶ ಚಿತ್ರಲೇಖನಶಾಸ್ತ್ರ.** ಒಬ್ಬನ ತಲೆಕೂದಲುಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆಯಿಂದಲೇ ಅವನೆಂಥವನೆಂದು ತಿಳಿದು ಅವನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದು.

೯. **ಸ್ವರ ಚಿತ್ರಲೇಖನಶಾಸ್ತ್ರ.** ಸ್ವರಪರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಬರೆಯುವ ಕಲೆ.

೧೦. **ನಖ ಚಿತ್ರಲೇಖನಶಾಸ್ತ್ರ.** ಕೈಯ್ಯುಗುರಿನಿಂದ ಚಿತ್ರಬಿಡಿಸುವಿಕೆ.

೧೧ **ಶಲ್ಯ ಚಿತ್ರಶಾಸ್ತ್ರ.** ಎಲುಬನ್ನು ಕೊರೆಯುವ ಮತ್ತು ಅದರಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಬಿಡಿಸುವ ಕಲೆ.

೧೨. **ಮುಳ್ಳಿನಿಂದ ಚಿತ್ರಬರೆಯುವ ಕಲೆ.**

ಇವಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ಗ್ರಂಥಗಳಿವೆ ನಾಮಾರ್ಥ ನಿಘಂಟನಲ್ಲಿಯೂ, ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯನ ರಾಜತಂತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ, ಸೂರ್ಯರಶ್ಮಿ, ವಿದ್ಯುತ್, ಮೇಘ, ವಾತಾವರಣ, ಇವುಗಳ ಗುಣ, ರೂಪ, ವರ್ಣ, ಆಕಾರ ಇವುಗಳ ವರ್ಣನೆಯೂ ಈ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂಬುದೂ ಇದೆ.

ಶೇನಪೇನನ ಬರಹದಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ಚೀನಿಯರು ಹಿಂದೀ ಚಿತ್ರಶಾಸ್ತ್ರದ ಷಡಂಗಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಗಳು ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬ ವಿಷಯವಾಗಿ 'ಚಿತ್ರಲಕ್ಷಣ' ಎಂಬ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥವಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಯುಗದ ಪೂರ್ವದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಕಂಡುಬರುವುವು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ದೇವ, ಅರಸು, ಮಾನವ ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ದೇವರ ಇಲ್ಲವೆ ಉತ್ತಮ ಪುರುಷರ ಮುಖವು "ಚತುಷ್ಕೋಣವಾಗಿಯೂ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿಯೂ, ನೊಗಸಾಗಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟುದಾಗಿಯೂ, ತೇಜಸ್ಸು ಸಲ್ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕು. ಮುಖವು ತ್ರಿಕೋಣಾಕೃತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಸೊಟ್ಟವಾಗಾಗಲಿ, ಅಂಡಾಕೃತಿ, ವೃತ್ತಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಇರಬಾರದು" ಎಂದಿದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯ ಪುರುಷರ ಮೋರೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಬೇಕು. ಅವರ ಮುಖವು, ಉದ್ದ ಇಲ್ಲವೆ ತ್ರಿಕೋಣ, ಅಂಡಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರಬಹುದು. ನರಪತಿಗಳ ಇಲ್ಲವೆ ದೇವರ ತಲೆಕೂದಲುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿಯೂ, ಗುಂಗುರುಗುಂಗುರಾಗಿಯೂ, ಆಕಾಶನೀಲವರ್ಣದ್ದಾಗಿಯೂ ಬಿಡಿಸಬೇಕು"—ಇಂಥ ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ಸೂಚನೆಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಿವೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಪರೋಕ್ಷವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಾಚ್ಯತೆಯ ವಿಚಾರವು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಹೇಗೆ ಭಾಷೆಯು ಉತ್ಪನ್ನವಾದ ಬಳಿಕ ವ್ಯಾಕರಣಸೂತ್ರವು ಹೊರಟಿತೋ ಹಾಗೆಯೇ ಚಿತ್ರಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಬೆಳೆದ ಅನಂತರವೇ ಹೊರಟರಬೇಕಷ್ಟೆ ಆ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯೇ ಬಹಳವಾಗಿರಲು, ಕಲೆಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಎಣಿಸಲು ಬರಲಾರದು. ಆದರೆ ಊಹೆಯಿಂದ ನಾವು ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದವಯವವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಜನರ ಪಾರಲೌಕಿಕ ಉನ್ನತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಧರ್ಮಗ್ರಂಥಗಳು ಎಷ್ಟು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದುವೋ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಅಷ್ಟೇ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದು. ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದಲ್ಲಿ, ಹಿಂದೆ ಬಣ್ಣಿಸಿದಂತೆ ಅನೇಕಾನೇಕ ಋಷಿವರ್ಯರು ತಮ್ಮ ಆಯುಷ್ಯವನ್ನು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ವಿಲಾಸದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿರದೆ, ವೈರಾಗ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಸೋಪಾನವಾಗಿತ್ತು.

೫. ಬೌದ್ಧಕಾಲೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆ.

ಇತಿಹಾಸಯುಗದ ವತ್ತು ಆದಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾಯಿತು. ಆದರ ಬಳಿಕ ಬಂದ ಕಲಾಯುಗವೆಂದರೆ ಬೌದ್ಧರದು. ಗೌತಮ ಬುದ್ಧನು ನಿರ್ವಾಣವನ್ನೈದಿ ದೊಡನೆಯೇ ಅವನ ಶಿಷ್ಯವೃಂದವು ದೇಶವಿದೇಶವೆಂದು ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮಪ್ರಸಾರದ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರವರ್ತಿಸಿತು. ಹಿಂದುಸ್ಥಾನವೆಲ್ಲ ಕೆಲವು ಶತಮಾನಗಳ ವರೆಗೆ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೭೦೦ ರ) ಬೌದ್ಧತತ್ವದ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಭಾಗಿಯಾಯಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಬುದ್ಧ ಭಿಕ್ಷುಗಳು ತಮ್ಮ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಚೀನ, ಜಪಾನುಗಳಿಗೂ ಒಯ್ದರು. ಆ ದೇಶಗಳಿಂದ ಯಾತ್ರಾರ್ಥಿಗಳಾಗಿಯೂ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಾಗಿಯೂ ಬರತೊಡಗಿದರು. ಹೀಗೆ ಬಂದು, ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ತಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋದವರಲ್ಲ. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಫಾ-ಹಿಯಾನ ಮತ್ತು ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಹುಯೆನ್-ಚಾಂಗರೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯರು. ಕ್ರಿಸ್ತ ಪೂರ್ವ ೬೭ ರಲ್ಲಿಯೇ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮಿಂಗ್ ಟಿ ಎನ್ನುವನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಕಾಶ್ಯಪ ಮದುಂಗನೆನ್ನುವವನು ಪೂರ್ವದೇಶಗಳಿಗೆ ತೆರಳಿದನೆಂಬುದು ಇತಿಹಾಸ ಲಿಖಿತ ವಿಷಯವೇ. ಅಂತು ಬೌದ್ಧ ಯುಗದ ಈ ವೈಭವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭರತಖಂಡದಿಂದ ಮತಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹಲವೊಂದು ಮಂದಿ ಭಿಕ್ಷುಗಳು ಚೀನಜಪಾನುಗಳಿಗೆ ಪ್ರವಾಸಮಾಡಿದ್ದರು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಸಾಕ್ಷಿಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಇದೇ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಪ್ರವಾಹವೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಪ್ರಬುದ್ಧಚೇತನವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತು. ಧರ್ಮಪ್ರಸಾರಕರು ತಮ್ಮ ಸಂದೇಶ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರಮಾಡಲು ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನೊಂದು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಓದುಬರಹಗಳೆಂದರೆ ಒಂದೊಂದೇ ಜನಾಂಗದ ಗುಪ್ತಧನವು. ಆದರೆ ಯಾವತ್ತು ಮಾನವ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾತಿನಿಂದ ತಿಳಿಸಲಾರದ ಸಂದೇಶನನ್ನು ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ತಿಳಿಸಲು ಬರುವುದಲ್ಲವೇ. ಇದಕ್ಕೆ ನಾಡು, ನುಡಿಗಳ ಬಂಧನವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಆ ಭಿಕ್ಷುಗಳು ತಮ್ಮ ಬುದ್ಧದೇವನ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೂ, ಬುದ್ಧಜಾತಕಗಳನ್ನೂ, ಚಿತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ತಾವು ಹೋದೆಡೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಇಂಥ ಚಿತ್ರದ ಹಾಳೆಗಳನ್ನು ಒಯ್ದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಸಾರವು ಅತ್ಯಧಿಕವಾಗಿ ಆಯಿತು. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಕಾಶ್ಯಪ ಮದುಂಗನೆನ್ನುವನು ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ಒಯ್ದಿದ್ದನಂತೆ[1] "ಮಾನವನ ಕಲೆಗಳ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಮೇಲೆ ಮತವು ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೋ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ ಆದರೆ ಪೌರ್ವಾತ್ಯರ ಕಲೆಗಳಮೇಲೆ ಬುದ್ಧಧರ್ಮದಿಂದುಂಟಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಇವಾವೂ ಸರಿಹೋಲವು.'[2] ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಧರ್ಮದ ಒಂದಂಗವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಚರಿತ್ರಕಾರ ತಾರಾನಾಥನು "ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಧರ್ಮವು ನೆಲೆಸಿತ್ತೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಲಾನಿಪುಣರು ತುಂಬಿದ್ದರು" ಎಂದಿರುವನು. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಚೀನಜಪಾನುಗಳನ್ನು ಸೇರಿದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದೇ ಪ್ರಭಾವವು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ಬನ್ಯನ್ ಎನ್ನುವವರು 'ಹೊರಿಯುಜಿ' (ಚೀನ ಜಪಾನ) ಎಂಬಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಎಂಟನೆ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆಂದಿರುವರು: "ಇದರ ಲಕ್ಷಣ ಕೇವಲ ಭಾರತೀಯವಾಗಿದೆ. ಇದು ಅಜಂತದ ಭವ್ಯ, ತೀಕ್ಷ್ಣ ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಗಳುಳ್ಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಣೆಗೆ ತರುವುದು. ಇದರಿಂದಲೇ ಆಗ ಭರತಖಂಡಕ್ಕೂ ಜಪಾನಕ್ಕೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಸರಳ ವ್ಯವಹಾರ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸೂಚನೆಯಾಗುವುದು."

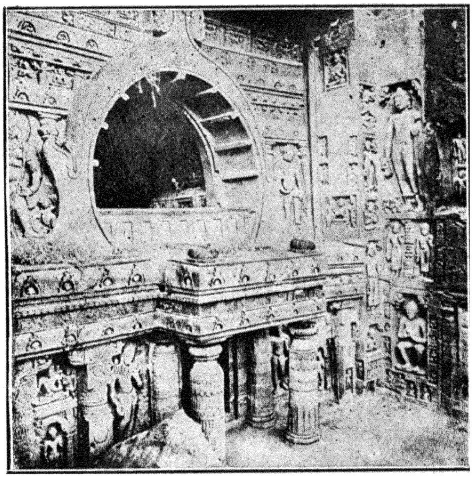
ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಚಾರವಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕುರುಹುಗಳು ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲೇನು ಉಳಿದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಿಚಾರವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬರಬಹುದು. ಸುದೈವದಿಂದ, ಕಾಲನ ಕರಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿ

---

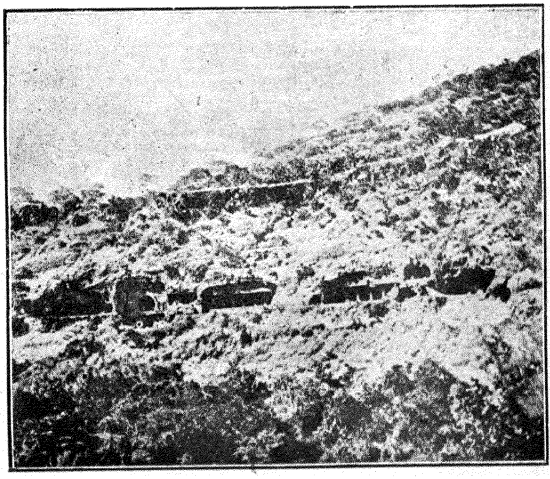
1. Percy Brown's 'Indian Painting.' P. 24.
2. Ibid. p. 23.

ಬಹಳ ಬೆಂಡಾದರೂ ಸಹ, ಅಂಥ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಅಜಂತ, ಬಾಗ್, ಸಿಗ್ರಿಯ, ಸಿತ್ತನವಸಾಳ ಎಂಬೀ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗ್ರಿಯವು ಸಿಂಹಳದಲ್ಲಿರುವುದು; ಸಿತ್ತನವಸಾಳವು ದಕ್ಷಿಣಹಿಂದುಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ, ಅಜಂತವು ಹೈದರಾಬಾದಿನ ಈಶಾನ್ಯಕ್ಕಿರುವುದು; ಮತ್ತು ಬಾಗವು ಗ್ವಾಲಿಯರ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಗುಹಾಲಯಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಜಂತದಲ್ಲಿ ಸೊಗಸಾದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಜತೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವೂ ಉನ್ನತಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತೋರಿದೆ. ಇರಲಿ, ಮೊದಲಿಗೆ ಇಂಥ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲೇಕೆ ಚಿತ್ರ ಸಂಗ್ರಹಗಳುಳಿದುವು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ವಿಚಾರಮಾಡೋಣ. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ್ದೆವು—ಆ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಬೌದ್ಧಭಿಕ್ಷುಗಳನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿತ್ತು ಎಂದು. ಭಿಕ್ಷುಗಳು ವರುಷದ ಎಂಟು ತಿಂಗಳುಗಳಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೇಶಪರ್ಯಟನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದು, ನಾಲ್ಕು ತಿಂಗಳ ಅವಧಿಯನ್ನು ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕಳೆಯಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದೆ. ಆದರೆ ಧ್ಯಾನ, ಮೌನ, ಶಾಂತಿಗಳನ್ನು ಬಯಸುವ ಜನರಿಗೆ ನಾಗರಿಕರ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳವು ದೊರೆತರೆ ಆಗದಷ್ಟೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಧರ್ಮಪ್ರಿಯ ಅರಸರುಗಳು ನಗರಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪದೂರದಲ್ಲಿ ಜನಸಂದಣಿಯಿಂದ ಮರೆಯಾದ ರಮಣೀಯ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನಾರಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿ ಬೆಟ್ಟಗಳ ಬದಿಯನ್ನು ಕೊರೆದು, ನೂರಾರುಮಂದಿ ಭಿಕ್ಷುಗಳ ನಿವಾಸಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ, ವಿಹಾರಗಳನ್ನೂ, ಚೈತ್ಯಾಲಯಗಳನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಊರ ರಾಜಧಾನಿಯು ಜನರ ರಾಜನೀತಿಯ ಕೇಂದ್ರವಾದರೆ, ಈ ಗುಹೆಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕಕೇಂದ್ರಗಳಾದುವು. ಇಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕಶಿಕ್ಷಣದ ಹಸಿವಿನಿಂದ ಹಲವೊಂದು ಮಂದಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಬಂದು, ಈ ಭಿಕ್ಷುಗಳ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಹ ಗಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ಇವುಗಳು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಾಗಿಯೂ ಮೆರೆಯತೊಡಗಿದುವು. ಚೀನ ಮೊದಲಾದ ವಿದೇಶಗಳಿಂದಲೂ ಸಹ ಧರ್ಮಕಾಂಕ್ಷಿಗಳು ಇಲ್ಲಿಯ ತನಕ ಬಂದು, ಈ ವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಗಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಅಜಂತದ ಭವಣೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚೀನಿ ಪ್ರವಾಸಿ ಹುಯೆನ್‌ಚಾಂಗನ್ನು ಬಂದಿದ್ದನಂತೆ.

ಈಗ ನಾವು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಈ ಗುಹಾಲಯಗಳ ವಿಚಾರವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ಎಲ್ಲಾ ವಿಧದಿಂದ ಅಜಂತವು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೊಂದುವುದು. (ಚಿತ್ರ ೩. ೪.) ಅಜಂತದಲ್ಲಿರುವುದು ಒಂದೆರಡು ಗುಹೆಗಳಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಸಾಲಿಗೆ ನೆಲದ ಮಟ್ಟದಿಂದ ನೂರು ಅಡಿ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ನಾವು ೨೮ ಗುಹಾಲಯಗಳನ್ನು ಕಾಣುವೆವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಚೈತ್ಯಾಲಯಗಳು; ಉಳಿದವುಗಳು ವಿಹಾರಗಳು. ಎತ್ತರವಾದ ಬೆಟ್ಟಗಳ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡತಿಡ್ಡಾಗಿ ಹರಿಯುವ ನದಿಯೊಂದು ಇವುಗಳ ಕೆಳಗಡೆಯಿಂದ ಹಾದುಹೋಗುವುದು ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೂ ಎತ್ತರವಾದ, ಗಿಡಮರಗಳಿಂದ ಹಸುರಾದ ಬೆಟ್ಟಗಳು. ಜನಸಂದಣಿಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮರೆಯಾಗಿದ್ದು ನಿಸರ್ಗದೇವತೆಯ ತಪೋಮಂದಿರವೆನಿಸಲು ಅನುಕೂಲಿಸಿದ ಸ್ಥಳ. ಇಂಥ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಸಿರಿಯ ನಾಡನ್ನೂ, ಈ ಗುಹೆಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಆರಿಸಿದವನು ನಿಜವಾಗಯೂ ಕಲಾಕುಶಲನಿರಬೇಕು. ಒಮ್ಮೆ ನಾವು ಅರ್ಧಚಂದ್ರಾಕೃತಿಯ ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕೊರೆದ ಈ ಗುಹಾಲಯಗಳ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು, ಕಾಲಿಟ್ಟೆವೆಂದರೆ ಬಾಹ್ಯಜಗತ್ತಿನ ಪರವೆಯೇ ಮರೆತುಹೋಗುವುದು. ಈ ಸ್ಥಳದ ವಿಚಿತ್ರ ಸ್ಥಾನದ ದೆಸೆಯಿಂದಲೇ ಅದು ಎಷ್ಟೋ ವರುಷಗಳ ವರೆಗೆ ಬರೇ ಕಾಡುಮರಗಳ ಬೀಡಾಗಿತ್ತಲ್ಲದೆ ನಾಡು ಜನರ ವಸತಿಯಾಗಿದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ೧೮೧೯ರಲ್ಲಿ ಅದು ಕೆಲವು ಐರೋಪ್ಯರ ದೃಷ್ಟಿಪಥಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಲು ಆದರೊಳಗೆ ಅಡಿಗಿದ್ದ ವಿಚಿತ್ರದೃಶ್ಯವು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಮುಂದೆ ತಿರುಗಿಬಂದು ನಿಲ್ಲುವಂತಾಯಿತು. ಈ ಗುಹೆಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವು ಮೊದಲನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ನಡೆದಂತೆ ಕಾಣುವುದು. ಅಲ್ಲಿನ ವಿಶಾಲ ಚಾವಡಿಗಳ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೂ, ಮುಚ್ಚಿಗೆಗಳ ಮೇಲೂ ಅಂದು ಬರೆದಿದ್ದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಮಳೆ, ಬಿಸಿಲು, ಚಳಿಗಾಳಿಗಳಿಂದು ಅವು ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲದ ಕಾಠಿಣ್ಯವನ್ನು ಸಹಿಸಿ ನಿಂತಿರುವುದೆಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇ ಸರಿ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗೋಡೆಗಳಿಗೆ ಸವರಿದ ಗಾರೆಯು ಬಿದ್ದುಹೋಗಿ ಚಿತ್ರಗಳು ವಿರೂಪಗೊಂಡಿವೆ. ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣವು ಬಿದ್ದುಹೋಗಿದೆ, ಇನ್ನು ಹಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ನಂತರ ಪ್ರವಾಸಿಗಳಾಗಿ ಬಂದ ಭಿಕಾರಿಗಳು ಅಡುಗೆಯ ಒಲೆಯನ್ನು ಅವೇ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಅಟ್ಟಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊಗೆಯಿಂದೊಂದು ಆಚ್ಛಾದನವನ್ನು ಹೊದ್ದಿಸಿರುವರು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅಪಕೃತಿಗಳ ಮುಂದೆಯೂ ಸಹ ಅಂದಿನ ಚಿತ್ರ



ಅಜಂತದ ಒಂದು ಗುಹೆಯ ಮುಂಭಾಗ,



ಅಜಂತದ ಗುಹೆಗಳ ದೂರದೃಶ್ಯ,

ಕಲಾಕುಶಲರ ಕೈವಾಡವು ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೆರಗನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥದಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಬುದ್ಧನ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯ ಇತಿಹಾಸಗಳು. ಶಿಬಿಜಾತಕ, ಶಂಖಪಾಲಜಾತಕ, ಬೊಧಿಸತ್ವ, ಕ್ಷಾಂತಿವಾದಿಜಾತಕ, ಮಾಯ ಸ್ವಪ್ನ, ಬುದ್ಧಜೀವನದ ತುಷಿತ ಸ್ವರ್ಗದೃಶ್ಯಗಳು; ಇವಲ್ಲದೆ, ಎರಡನೆಯ ಪುಲಿಕೇಶಿಯ ಮುಂದೆ ಪರ್ಶಿಯಾದೇಶದ ರಾಯಭಾರಿಯು ನಿಂತುದು, ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಈ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ೯, ೧೦ನೇ ಗುಹೆಗಳು ಮೊದಲನೆಯ ಶತಮಾನದವುಗಳು. ೧೬, ೧೭ ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದವುಗಳು. ೧ನೇ ೨ನೇ ಗುಹೆಗಳು ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದವುಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಆರು ಶತಮಾನಗಳ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸವೇ ನಮಗೆ ಸಿಗುವುದು.

ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ರಜಪೂತ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆ ಚಿಕ್ಕವಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಪುರುಷಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿದುವು. ಕೆಲವು ಅದಕ್ಕೂ ಕಡಿಮೆಯಾದರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ದೊಡ್ಡವಾಗಿವೆ. ಒಂದೇ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಲವೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕಲೆತುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಆ ಚಿತ್ರದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಡೆಗೇನೆ ಸೆಳೆಯುವಷ್ಟು ಆಕರ್ಷಣೀಯ ರಚನೆಯಿದೆ. ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಯುಕ್ತ ತೀಕ್ಷ್ಣ ರೇಖೆಗಳು ತೀರ ಪ್ರಧಾನ. ಈ ರೇಖೆಗಳೇ ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳ ಜೀವರೇಖೆಗಳು. ರೇಖೆಯ ಪ್ರತಿ ಅಂಶವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಾಂತರ್ಗತಭಾವವನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುವಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರದ ಪುರೋಭಾಗವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಡುಪಾಗಿದ್ದು ಮುಂಭಾಗದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪರಿಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುವುವು. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಲವು ರೂಪುಗಳಿದ್ದರೂ ಅವು ಚಿತ್ರಕ್ಕೊಂದು ಭಾರವೆಂದು ಕಾಣಿಸವು ಪ್ರತಿ ಆಕಾರವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನೆ, ಸಮತುಲ್ಯತೆ (Balance), ಇವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಡೀ ಚಿತ್ರದ ಲಾವಣ್ಯಯೋಜನೆ, ಸಮತುಲ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ನೆರವಾಗಿರುವುವು. ಇಂಥ ರಚನಾಬದ್ಧತೆಯೂ ಚಿತ್ರಗಳ ಅಪೂರ್ವಸೊಬಗೂ, ಕೇವಲ ಭಾವಮಯವಾಗಿದ್ದರೂ ತಮ್ಮ ಮೋಹಕತೆಯಿಂದ ರೂಪಪ್ರಿಯರನ್ನು ಸಹ ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗಿ ಮಾಡುವುವು. ಕೆಲವರು ಅವುಗಳನ್ನು ನೈಸರ್ಗಿಕರೂಪುಗಳೆಂದೇ ಸಾರಿರುವರು.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ೯—೧೦ನೇ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಮೊದಲನೆಯ ಶತಮಾನದವುಗಳು ಎಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿರುವೆವು. ಆದರೆ ಆ ಚಿತ್ರಗಳು ಆಗಲೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ತನ್ನ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು ಎಂದು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸುವುವು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ನಾಡು ಶಾತವಾಹನ ಅರಸರ ಆಳ್ವಿಕೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿತ್ತು (೨೭ ಕ್ರಿ ಪೂರ್ವದಿಂದ ಕ್ರಿ. ಶ ೨೩೬ ರ ವರೆಗೆ) ಈ ಕಾಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ೨೫೦ ವರುಷಗಳವರೆಗೆ ಅಜಂತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕೃತಿಗಳು ಹೊರಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸರಿಯಾದ ಕಾರಣವು ನಮಗೆ ತಿಳಿದುಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ೧೬–೧೭ನೇ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ೬ನೆಯ ಶತಮಾನದವುಗಳು. ಈ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಬುದ್ಧದೇವನ ಜೀವನದ ದೃಶ್ಯಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಇಲ್ಲಿನ ಕೊನೆಯ ಕೃತಿಗಳು ೧ನೇ ಮತ್ತು ೨ನೇ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುವು. ಇಲ್ಲೇ ಎರಡನೆಯ ಪುಲಿಕೇಶಿಯ ಸಭಾಸ್ಥಾನದ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಇನ್ನು ಬೋಧಿಸತ್ವನ ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಚಿತ್ರವಿರುವುದಾದರೂ ಇಲ್ಲೇ. ಯಾವತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ, ಸಂಜ್ಞಾಲಕ್ಷಣಗಳು ಬಹಳವಾಗಿ ಕಾಣುವುವು. ಹಾವದ ಭಾಷೆಯೇ ಬಹಳ.

ಈಗ ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿತ್ರಕಲಾಕೋವಿದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೆಂದು ಉದ್ಧರಿಸಿ ಬಳಿಕ ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದೆರಡು ಚಿತ್ರಗಳ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವೆವು.

“ದೃಷ್ಟಿಯ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣತ್ವವು ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರರಚನೆಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣ. ಪ್ರತಿ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಡೆಗೆ ದೃಷ್ಟಿಯು ಒಮ್ಮೆಗೇ ಹರಿಯುವುದು. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಗೌರವ, ಯೋಗ್ಯತೆಗಳು ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಗೊಂಡಿವೆ. ಇದೇ ಬೌದ್ಧ ಕಲಾಕುಶಲರ ಅತಿಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಧನೆ. ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ರೀತಿಗಳಿಂದಿದ್ದು, ರೂಪಸೌಂದರ್ಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಪರಿಶೀಲನೆಯ ಫಲತಾಂಶವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಇಲ್ಲವೆ ಶರೀರಪ್ರಮಾಣದ ನಿಯಮಗಳಿಗಾಗಿ ಹೆಣಗಾಡಿದಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಣವೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಕಾಣುವುದು. ಪ್ರತಿರೂಪು ಚಿತ್ರದ ಯುಕ್ತ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದು ಒಟ್ಟು ರಚನೆಗೊಂದು ಯೋಗ್ಯಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ತೀರ ಭಾವಮಯವಾದ ಚಿತ್ರಗಳಿವು. ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಯ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತುವುವು”[1] — ಹೀಗೆಂದು ಮಿ. ಪರ್ಸಿ ಬ್ರೌನರವರು ಹೇಳಿರುವರು.

1. Indian Painting p. 64.

"ಒತ್ತಿ ಕಾಣುವ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದರಲ್ಲವರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಜಾಣ್ಮೆಯಿದೆ. ಪಶು ಪಕ್ಷಿ, ಬಾತುಕೋಳಿ, ಹರಿಣ, ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮೇಲೆನಿಸಿ ಆನೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ, ತೋರಿರುವ ಪ್ರಾಣಿ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಗುಣವು ಪ್ರಶಂಸನೀಯವೇ ಸರಿ."[1] ಎಂದು ಮಿ ಲಾರೆನ್ಸ ಬನ್ಯನ್‌ರವರು ಬರೆದಿರುವರು.

"ಈ ಶಿಲಾನಿರ್ಮಿತ ದೇವಾಲಯಗಳ ನೂರಾರು ಗೋಡೆ, ಕಂಭಗಳಮೇಲೆ, ಒಂದು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ನಾಟಕವೇ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ನಲಿದಂತೆ ಕಾಣುವುದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಜಕುಮಾರರು, ಸಾಧುಗಳು, ವೀರರು, ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರೇ ಅರಣ್ಯ, ಉದ್ಯಾನ, ಆಸ್ಥಾನ, ನಗರ, ಬಯಲು, ಕಾಡು ಮೊದಲಾದ ವಿವಿಧ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮುಂದೆ ಚಲಿಸುವ ನಟಜನರು. ಮೇಲೆ ವೇಗವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸುವ ಸ್ವರ್ಗದ ದೂತರು, ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ಪಾವಿತ್ರ್ಯ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಲಾವಣ್ಯ, ಪಕ್ಷಿ, ಪುಷ್ಪಗಳ ಪವಿತ್ರತೆ; ಇವುಗಳ ಭೌತಿಕ ಹಾಸಿನೊಡನೆ ವಿಶ್ವದ ಪಾರಲೌಕಿಕ ಸತ್ಯವು ನೇಯ್ಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಜಗದ ಪೊರೆಯಮೇಲಿನ ಆನಂದಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದ ಅಪಾರ ಆನಂದವೇ ಇದರಿಂದುಂಟಾಗುವುದು.

ಭೌತಿಕ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಒಡವೆಗಳ ಇಂಥ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠಕಲಾಯುಗದ ಕುರುಹುಗಳು. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಇವೆರಡರ ಸಮತುಲ್ಯತೆಯು ನಾಶವಾಗಿ, ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯು ಸಲ್ಲುವುದು. ನಂತರ ಬರುವ ಪ್ರತಿಯುಗವು ಈ ಸಮತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು. ಹಾಗೊಂದು ದಿನ ನಮಗಿಂಥ ಐಕ್ಯ, ಸನಾತನತೆಗಳ ಉತ್ಪತ್ತಿಯು ಸಿಗುವುದು.

* * * * * *

ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಮಾನಸಿಕತೆಯು ಅಷ್ಟು ನಿಜವು; ಮಾನವ ಮತ್ತು ಪಶುಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಿತ್ರವು ಅಷ್ಟು ಸತ್ಯವೂ, ಭಾರತ ಜೀವನದ ಪಾರಲೌಕಿಕ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ಚಿತ್ರವು ಅಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವೂ ಆಗಿದೆ. ಇಂದು ಈ ರೀತಿಯ ಬೇರೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ, ಹಿಂದೀಯರ ನಡೆನುಡಿಯು ಆಗಾಗ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ, ಆದರೂ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಅವರ ನೈಜ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸ್ವಭಾವಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿಕೊಡಲು ಇಂದಿಗೂ ಶಕ್ತವು. ಹೀಗೆಂದು ಸ್ವಟ್ಜ಼ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯೊಂದರ ಮುಖ್ಯಾಧ್ಯಾಪಕರಾದ ಪ್ರೊ. ವಿಲಿಯಮ್ ರೊಥೆನ್‌ಸ್ಟಿನ್‌ರವರು ಅಂದಿರುವರು.

"ಮಾನವೀ ಶರೀರವನ್ನು ಬೇಕಾದಂತೆ ಬರೆಯುವ ಈ ರೀತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಅಜಂತದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು, ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಯಾವತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ, ಯೋಗ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರುಷದ ಮುಂದಿರಿಸುವುದು ಚಿತ್ರಕಾರನು ತನ್ನ ಶರೀರರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಅರಿವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಕೆಲವೊಂದು ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿದರೆ—ಅವನು ಈ ಶರೀರಪ್ರಮಾಣದ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ನೋವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. . . . ಇಲ್ಲಿ ಬರೀ ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಅಭ್ಯಾಸದ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಅತಿ ಚಿಕ್ಕ ಹೂವು ಕೂಡ, ಯೋಗ್ಯ ಅಂತರಿಕ ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ, ಕಲಾವಿಜ್ಞಾನದ ಅರಿವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವಂಥದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕಲಾಕುಶಲನು ಪೌರ್ವಾತ್ಯರಿಗೆ ಆದರ್ಶವೆನಿಸುವ, ಪಾರಲೌಕಿಕಶಕ್ತಿಯನ್ನು, ಅರ್ಥಾತ್ ಆತ್ಮವನ್ನು ಬರೆಯಲು, ತದ್ರೂಪಿಕತೆಯನ್ನು ದಾಟಲು ಶಕ್ತನಾಗಿರುವನು." ಹೀಗೆಂದು ಮಾನ್‌ಶರ್ ಎಕ್ಸೆಲ್‌ಜಾರರವರು ಹೇಳಿರುವರು.

ಸ್ತ್ರೀರೂಪಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನೆಯು ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆರತುಹೋಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ. ಆದರೆ ಧ್ಯೇಯಾತ್ಮಿಕ ಚಿತ್ರಕಾರನು, ರೂಪಾತ್ಮಿಕವಾಗಿ ಬರೆದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾಮುದ ವಿಷಬೀಜವನ್ನೆಂದೂ ಬೀರಲಾರನು. ಇದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರದರ್ಶನವು ಕೆಟ್ಟೀತೆನ್ನುವರು. ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಅಜಂತದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ನೋಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ಹಾವ, ಭಾವ, ಆಸನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷವಾಗಿವೆ; ಮೋಹಕವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಚಿತ್ತವಿಕಲ್ಪಕಾರಿಗಳಾಗಲಿ, ಭ್ರಾಮಕಗಳಾಗಲಿ ಆಗಿಲ್ಲ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ದಂಡಿ, ಭರ್ತೃಹರಿ, ಕಾಳಿದಾಸರಂಥ ಪ್ರಸಿದ್ಧ

1· Guide to Ajanta Frescoes.



ತಾಯಿ ಮಗ



ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ತ್ಯಾಗಯೋಚನೆ

ಕವಿಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರವಿಷ್ಟೆ. ಇದೆ ಲಹರಿಯ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ರಜಪೂತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ಮೊದಲನೆಯ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಬೋಧಿಸತ್ವ ಅವಲೋಕಿತೇಶ್ವರನ ಪ್ರಧಾನ ಚಿತ್ರವಿದೆ. (ಚಿತ್ರ ೫) ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ಗ್ರಹತ್ಯಾಗದ ಪೂರ್ವದೃಶ್ಯವಿದು. ಚಿತ್ರವು ಜೀವಪ್ರಮಾಣದ್ದಾಗಿದೆ. ಅವನು ಧರಿಸಿದ ಕಿರೀಟವು ಅವನಿನ್ನೂ ಭೋಗಿಯೇ ಎಂದು ತೋರಿಸುವುದು. ಈಗ ಮುಖಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ಮೋರೆಯು ಅಳೆಯಲಾರದಷ್ಟು ದುಃಖದಿಂದ ಬೇಯುತ್ತಿದೆ. ನಯನಗಳಲ್ಲಿ ದುಃಖಿ ಜಗಕ್ಕಾಗಿ ಕರುಣೆಯು ಸೂಸುತ್ತಲಿದೆ. ಅವನ ಮುಂದಿನ ರಾಜ್ಯತ್ಯಾಗದ ಚಿತ್ರದ ಪೂರ್ವರಂಗವು ಅದರ ಮೇಲೆ ನಲಿಯುತ್ತಿದೆ. ಸುಖವಿಲಾಸಗಳಿಗೆ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲದ ಓರ್ವ ದಯಾಳುವು, ಜನರ ದುಃಖಕ್ಕಾಗಿ ಕೊರಗಿ ಕೊರಗಿ, ತನ್ನ ಸುಖ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನು ತ್ಯಾಗಮಾಡುವಾಗ ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂದು ನಟನಂತೆ ನಾವೇ ನಟಿಸಬಲ್ಲೆವಾದರೆ, ಈ ಚಿತ್ರವು ಎಷ್ಟು ಸತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಹೊಳೆಯದಿರದು. ಇನ್ನು ಮುಖಮುದ್ರೆಗೊಪ್ಪುವಂತೆ, ದುಃಖಭಾರದಿಂದ ಬಗ್ಗಿದ ಕತ್ತು, ಅಭಂಗದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಮಿಸಿದ ಶರೀರ, ಬಲವಾದ ತೋಳು, ಅಗಲವಾದ ಎದೆಗಳು ಕ್ಷಾತ್ರಬಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುವಾದರೂ ಮೋರೆಯು ಶರೀರಬಲದ ಮೇಲುಂಟಾದ ವಿರಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು. ಬಲಗೈಯ್ಯಲ್ಲೊಂದು ನೀಲ ಕಮಲವಿದೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕುಚ್ಚಿನ ರೇಖಾಬಲವೇ ಬಹಳ. ಮೈಬಣ್ಣವು ಕಂದು. ಛಾಯಾತೇಜಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಕೈಯ ಹೊರಭಾಗದ ರೇಖೆಯು ದಪ್ಪನಾಗಿಯೂ, ಒಳಭಾಗದ ರೇಖೆಯೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಮೈಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಬೆರತಂತೆಯೂ ಇದ್ದು, ದುಂಡಾಕೃತಿಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವುದು. ಹುಬ್ಬುಗಳು ಒಂದೇ ರೇಖೆಯ ತೆರೆಗಳಂತಿವೆ. ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ಎಡೆಗಡೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಅಂತರಂಗದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಬಿಡಿಸಲಾರದೆ ವಿಚಾರಮಗ್ನಳಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಯಶೋಧರೆಯಿರುವಳು. ಸ್ವಲ್ಪಹಿಂದೆ ರಾಹುಲನೂ ಇರುವನು. ಅಜಂತದ ಗೌರವವನ್ನುಳಿಸಲು ಇದೊಂದೇ ಚಿತ್ರವು ಸಾಕು.

ಇದೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಬೇರೆಯೊಂದೆರಡು ಪ್ರಶಂಸಾನುಡಿಗಳನ್ನು ಉದಹರಿಸುವೆವು. "ಭವ್ಯರೇಖಾಯುಕ್ತವಾದ ಈ ಚಿತ್ರವು ಸಿಸ್ಟೈನ್ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿನ ಮೈಕೆಲ್ ಎಂಜಲೊವಿನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಣೆಗೆ ತರುವುದು. ತದ್ವತ್ತಾದ ಮಾಂಸದ ವರ್ಣವಾಗಲಿ, ನೆರಳಿನ ಪಾರದರ್ಶಿಕತೆಯಾಗಲಿ 'ಕೊರೀಜಿಯೋ'ದಂತೆಯೇ ಇದೆ ಆಕೃತಿ, ಮುಖಭಾವಗಳು ಅಪೂರ್ವ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುವು." ಎಂದು ಪ್ರೊ. ಲೊರೆಂಜೋ ಸಿಕೋನಿಯವರು ನುಡಿದಿರುವರು.

೧೭ನೆಯ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರವಿದೆ. (ಚಿತ್ರ ೬) ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರಮೂರ್ತಿಯು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇಂದ್ರ ಚಿತ್ರವು ಜ್ಞಾನಿಬುದ್ಧನದು. ದೊಡ್ಡಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದೆ. ಬುದ್ಧನು ಆಸೀನನಾಗಿರುವನು. ಅವನ ದರುಶನಕಾಂಕ್ಷಿಗಳಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ತಾಯಿಮಕ್ಕಳಿವರು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿದ ಅವರ ಮೋರೆ ಮತ್ತು ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿರಸವು ಸೂಸುತ್ತಿದೆ. ಪೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಿಂದೀಚಿತ್ರಕಾರರು, ಗುರುಶಿಷ್ಯ, ದೇವಮಾನವ, ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವಾಗ ದೇವ ಇಲ್ಲವೆ ಗುರುವನ್ನು ಉಚ್ಚಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೂ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯೂ, ಶಿಷ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಮಾನವನನ್ನು ಕಡಿಮೆಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯೂ, ಬಿಡಿಸುವರು ಗುರುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಅಧೋಮುಖವಾಗಿ ಶಿಷ್ಯರ ಮೇಲೆ ಕೃಪೆ ಕರೆಯುತ್ತಿರುವುದಾದರೆ ಶಿಷ್ಯನು ಗುರುವಿನ ಮೋರೆಯನ್ನು ಕತ್ತೆನ್ನೆತ್ತಿ ನೋಡುತ್ತ ಕರುಣಭಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುವಂತೆ ಬಿಡಿಸುವರು. (ಹೋಲ್ಪಿಕೆಗಾಗಿ ನಂದಲಾಲವಸುಗಳ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರನ್ನು ನೋಡಿರಿ.) ಅದೇ ಭಾವವು ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೋರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು. ತಾಯಿಯು ಪುತ್ರನೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿರುವಳು. ಪುತ್ರನು ಎರಡು ಕೈಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ನೀಡಿ ಕೃಪಾಭಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೋರುತ್ತಿರುವನು ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬುದ್ಧದೇವನ ಉತ್ತರಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಂಬಲಿಸುವ ಯಶೋಧರೆ ರಾಹುಲರೆಂದು ಊಹಿಸಿದರೆ, ಚಿತ್ರದ ಅರ್ಥವು ಮತ್ತಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವುದು. ಚಿತ್ರಗತ ನಾರಿಯ ಲಾವಣ್ಯ, ಸೊಬಗುಗಳಿಗೆ ಬರಗಾಲವಿದೆಯೇ? ಎಂಥ ಮನಮೋಹಕ ರೂಪು. ಆದರೆ ಕಾಣುವವನ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಂಕವನ್ನು ತುಂಬಿ

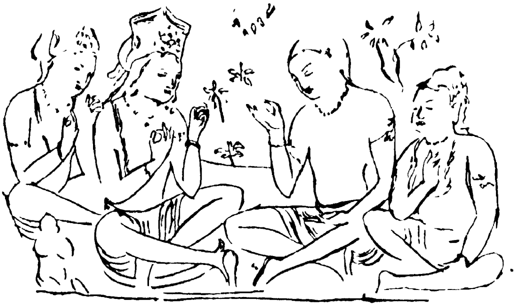
ಸುವ ಬದಲು ಅಪಾರ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುವುದು. ಆತ್ಮನನ್ನು ಉನ್ನತಿಯ ಹಾದಿಗೆ ಸೆಳೆಯುವ ಚಿತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಇಂಥವುಗಳು.

ಈಗ ನಾವು ಬಾಘ್ ಗುಹೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ದೃಷ್ಟಿಹರಿಸುವ. ಇವು ಗ್ವಾಲಿಯರ ಪ್ರಾಂತದ ಗುಡ್ಡಗಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಗುಹೆಗಳು. ವೀರರೂ, ಸರಳಜೀವಿಗಳೂ ಆದ ಭಿಲ್ಲಜನರೇ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ನಿವಾಸಿಗಳು. 'ಹುಲಿಯ ಗುಹೆ'ಯೆಂಬ ನಾಮಕರಣವು ಅವರಿಂದ ಈ ಗುಹೆಗಳಿಗೆ ಬಂದಿತ. ಆದುದರಿಂದ "ವ್ಯಾಘ್ರ"ದ ಹಿಂದೀ ಭಾಷಾ ತದ್ಭವವಾದ 'ಬಾಘ್' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಇವುಗಳಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಗುಹೆಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿನ 'ಚಿತ್ರಕಲೆಯು' ಚಿತ್ರಲೇಖನಶಾಸ್ತ್ರದ ಪವಿತ್ರಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದೇ ಭಾವನೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಅಲಂಕಾರದ ಸಲುವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿದೆ."[1] ಇನ್ನು ಲೇಖನಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಲಾಲಿತ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಇದು ಅಜಂತದ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ರೇಖೆ, ಸಂಜ್ಞೆ, ಸಂಕೇತಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುವು. ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲೂ ಕೊಡುವುದು ಒಳಿತು. ೯ನೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿರಿ. ನಾಲ್ಕು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಚರ್ಚೆಗೆ ಕುಳಿತಿರುವರು ಅವರಲ್ಲೀರ್ವರು ರಾಜನೂ ಅವನ ಬಂಧುವೂ. ಅವರೆದುರಿಗಿರುವವರು ಭಿಕ್ಷುಗಳು. ಅವರು ಏನೋ ಧರ್ಮರಹಸ್ಯವನ್ನು ಅರಸನಿಗೆ ಬೋಧಿಸುತ್ತಿರುವರು. ಹೇಳುವರೂ ಕೇಳುವವರು, ಆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತಂತೆ ಕಾಣುವುದು. ೧೦ನೇ ಚಿತ್ರವು ಆನೆಗಳ ಮೆರವಣಿಗೆಯದು. ಇದರ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಾನ್ ಪಿ ಜಿ. ರಹಮಾನರ ನುಡಿಗಳಿಂದಲೇ ಕೊಡುವುದು ಒಳಿತು." ಗಜಾರೋಹಿ ತರುಣಿಯರ ಮೆರವಣಿಗೆಯಿದು. ಈ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೆ (ಆನೆಗಳಿಗೆ) ವಿಶೇಷವಾದ ಮೆಲ್ನಡಿಗೆ, ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ರೀತಿ ಇವೆಲ್ಲ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಅನೇಕ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಂದೊಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವರು ಅವುಗಳನ್ನಿರಿಸಿದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾದರೂ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಶಂಸನೀಯವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಂದೀಯನೊಬ್ಬನೇ ಬರೆಯಬಲ್ಲನು. ಆನೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದೀಯರು ತೋರಿಸಿದ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಪಂಚದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನೀವು ಕಾಣಲಾರಿರಿ. ಈ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲ, ತೂಕದಲ್ಲಿ ಭಾರ, ನೋಡಲು ಅಂದರಹಿತ; ಆದರೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯವಿದೆ. ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ ಲಲನೆಯರು ತಮ್ಮ ಚೆಲುವು, ಲಘುತ್ವ, ಆನಂದಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಈ ವಿಚಿತ್ರ ಪರಿಭೇದದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವಂತಿರುವರು. ಈ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಆನೆಯ ನಡಿಗೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅವರ ದೇಹಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬಗ್ಗಿವೆ. ಅವರ ನೀಡಿದ ಪುಟ್ಟಕಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಆಭರಣಗಳು ರಂಜಿಸುತ್ತಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುವು. ಇದಲ್ಲದೆ (ಚಿತ್ರಕಾರನು) ಎಡೆಎಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಿರುವನು."[2]

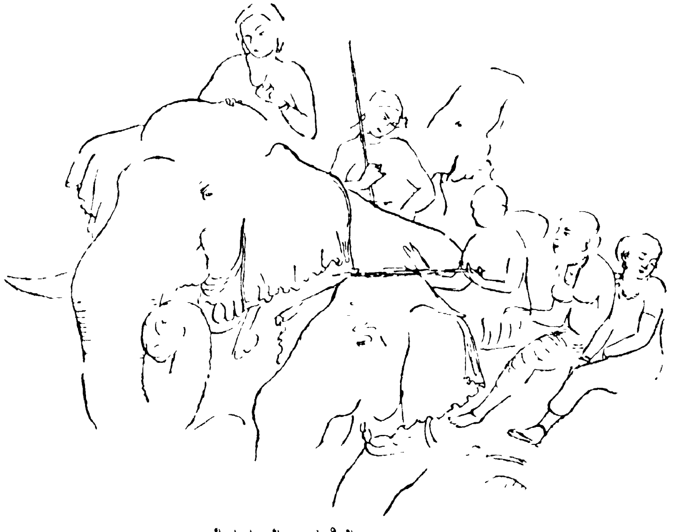
ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಹಿಂದುಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತರ ರಾಜ್ಯದ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವು ಬಹಳವಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ವರ್ಚಸ್ಸು ಸಿಂಹಳದ ವರೆಗೂ ಮುಟ್ಟದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಿಗ್ರಿಯದಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಜಂತದ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಫಲವೆಂದೇ ಕಾಣುವುವು. ಅವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಪ್ರತಿಮವಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಸಾಕಷ್ಟು ಮನೋಹರವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಛಾಯಾತೇಜಗಳ ಚಿಹ್ನೆಯೂ ಕಾಣುವುದು.

ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯಿರುವುದು ಸಿತನವಾಸಾಳದಲ್ಲಿ. ಈ ಸ್ಥಳವು ಪುದುಕೋಟೆಗೆ ಒಂಭತ್ತು ಮೈಲಿ ಆಗ್ನೇಯದಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದವರು (Iconography) ಪ್ರತಿಮಾಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಟಿ. ಎ. ಗೋಪಿನಾಥರಾಯರವರು. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವ ಅರಸರು ದೊರೆಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಇವರು ಉತ್ತರದ ಎರಡನೆ ಪುಲಿಕೇಶಿಯೆಂಬ ಚಾಲುಕ್ಯ ದೊರೆಯ ಸಮಕಾಲೀನರು. ಕ್ರಿ ಶ ೬೦೦—೬೨೫ರ ವರೆಗೆ ದಕ್ಷಿಣ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಮಹೇಂದ್ರವರ್ಮನು ಅರಸನಾಗಿದ್ದನು ಇವನಿಗೆ 'ಚಿತ್ರಕಾರರ ಹುಲಿ'ಯೆಂಬ ಬಿರುದು ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದು.

1. Fyzee Rahman. Cave Painting of Bagh p 21-22.
2. Ibid. p. 24-25.



ಧರ್ಮ ಚರ್ಚೆ (ಬಾಘ್ ಗವಿ.)



ಆನೆಗಳ ಮೆರವಣಿಗೆ (ಬಾಘ್ ಗವಿ)

(ಪುಟ ೨೬.)



ಸಿಗ್ರಿಯ ಗುಹೆಯ ಒಂದು ಚಿತ್ರ.

(ಪುಟ ೨೬.)



ಅಪ್ಸರೆಯ ನರ್ತನ. (ಸಿತ್ತನವಸಾಳ.)

(ಪುಟ ೨೭.)

ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಶೈವ ಮತಾಚಾರದ ನವಜೀವನವು ಮೆರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಮಹೇಂದ್ರವರ್ಮ ಮತ್ತವನ ಮಗ ನರಸಿಂಹವರ್ಮರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ತೀರ ಉನ್ನತಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು.[1] ೧೧ನೇ, ಚಿತ್ರವು ಈ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳ ನಕಲು. ಇದು ಅಪ್ಸರೆಯೊಬ್ಬಳ ಚಿತ್ರ. ನರ್ತನಕಾಲದ ಅವರ ಕೈ, ಮೈ ಮುಖಗಳ ಗತಿಗಳು ಅನುಪಮವಾಗಿವೆ; ರೇಖೆಗಳ ಜೀವಬಲ, ಶೋಭೆ, ಮನೋಹರತೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ತರದ್ದು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ತ್ರೀ ರೂಪಲಾವಣ್ಯ ಸರ್ವಸ್ವವು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದು. ಆದರೆ, ರೂಪಚಿತ್ರದ ಅಸಭ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ತಮ್ಮ ನಾಸ್ತಿಕತೆಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಮೋರೆಯ ರೂಪ ತೇಜಸ್ಸುಗಳು ಎಂಥ ರೂಪಪ್ರಿಯನ ಚಿತ್ತವನ್ನೂ ಸೆಳೆಯುವಂತಿವೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ತನಕ ವರ್ಣನೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ಈ ನಾಲ್ಕು ಗುಹಾಲಯುಗಳಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದಾಯಿತು. ಇವೆಲ್ಲ ಮೊದಲನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ತೊಡಗಿ, ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದ ವರೆಗಿನ ಉತ್ಪತ್ತಿಗಳು. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ "ಬೌದ್ಧ ಕಾಲೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆ"ಯೆಂದು ಒಂದೇ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಈ ಚಿತ್ರಯುಗವು ಕಳೆದ ಬಳಿಕ ಭರತಖಂಡದ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ, ಐದಾರು ಶತ ಮಾನಗಳ ದೀರ್ಘ ಅಜ್ಞಾತವೇ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿದಂತೆ ಕಂಡುಬರುವುದು ಇರಲಿ, ಆ ವಿಚಾರ. ಆದಿಕಾಲದ ಈ ಕಲೆಯ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯರ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಕಲೆಗೂ ಇದ್ದ ನಿಕಟಸಂಬಂಧವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಇನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

1. Studies in Indian Painting by Nanalal Chamanlal Mehta. p. p. 10.

೬. ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಲೆ.

ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನವು ಮುಗಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಕಾಲೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಅರ್ಧ ಸ್ಥಿಯೋ ನಿಂತುಬಿಟ್ಟಿತು. ಈ ಕಾಲವು ಭರತಖಂಡದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅತಿವೈಭವದ ದಿನಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ನಾವು ರಜಪೂತ ಇಲ್ಲವೆ ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಉದಯವನ್ನು ಕಾಣುವೆವಾದರೂ, ಅವುಗಳು ಭಾವ, ಧ್ಯೇಯ, ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಜಂತದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ಪರ್ಧಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವುಗಳಾಗಿಲ್ಲ. ಅಜಂತದಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಕುಚ್ಚಿಯು ತಿರುಗಿಎಂದು ಬೆಳಕನ್ನು ಕಂಡಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವೀ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀ। ಪರ್ಸಿ ಬ್ರೌನರ ಅಭಿಮತದಂತೆ ಅದರ ಉದಯವು ಮೊಗಲ್ ದೊರೆಗಳ ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಸುಮಾರು ೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆಯಿತೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಆದರೆ ಶ್ರೀ। ಅಜಿತ ಘೋಷರೆನ್ನುವವರು ಈ ಅಜ್ಞಾತಕಾಲವು ಬರೇ ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳ ವರೆಗೆ ಪರಿಮಿತವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವರು.[1] ಹೇಗೂ ಇರಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಅಂತಹ ದುರ್ಗತಿಯು ಏತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿತು ಎಂದು ವಿಚಾರಿಸೋಣ. ನಾವು ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಹಿಂದುಸ್ಥಾನದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಆಗ ಪ್ರಬಲ ರಾಜಮನೆತನಗಳು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಹರ್ಷವರ್ಧನನ ಬಳಿಕ ಕೆಲವು ಶತಮಾನಗಳ ವರೆಗೆ, ವೈಭವದಿಂದಾಳಿದ ಅರಸರ ಹೆಸರನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬಳಿಕ ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಉತ್ತರಹಿಂದುಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಜನಾಂಗವು ಬಂದು ಪಾದಾರ್ಪಣವನ್ನು ಮಾಡಿತು. ಅದೇ ಯವನರದು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಬೇಗ ನಶಿಸುವ ವಸ್ತುವೆನ್ನುವುದರಿಂದಲೋ ಏನೋ ಜನರ ಗಮನವು ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಕಡೆಗೆ ಹರಿದಂತೆ ಕಾಣುವುದು. ಆದರಿಂದಲೇ ನಾವು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅಜ್ಞಾತದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಹಿಂದುಸ್ಥಾನ ದಕ್ಷಿಣಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ತೀರ ಬಿರುಸಿನಿಂದಾದುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಎಲ್ಲೋರದ ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗುಹೆಗಳು ಈ ಕಾಲದ ಶಿಶುಗಳು.

ಅಂತು ಕುಚ್ಚಿನ ಅದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ನಾವೇನು ಸರಿಯಾದ ಕಾರಣವನ್ನು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀ। ಅಜಿತ ಘೋಷರ ಹೇಳಿಕೆಯಂತೆ ಅದು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೇಪಾಲಬಂಗಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವ ಹಿಡಿತ್ತೆಂದು ಕಾಣುವುದು. ೧೦—೧೧ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ತಾಳೆಗರಿಯ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಂಡುಬರುವುವಂತೆ. 'ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ' ಎನ್ನುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದವಶ್ಯ. ಅಜಂತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಕೃತಿಗಳು ಮಾಯವಾದುವು. ಚಿತ್ರಕಾರನು ಈ ಕಾಲದ ಬಳಿಕ ಚಿಕ್ಕ ಕೃತಿಗಳಿಂದಲೇ ತೃಪ್ತನಾಗಬೇಕಾಗ ಬಂದಿತು ಹೀಗಾಗಲು ಅವನು ಬಣ್ಣಸವರುವ ವಿಚಾರದಲ್ಲಾಗಲಿ, ರೇಖೆ ಬರೆಯುವ ಸಮಯದಲ್ಲಾಗಲಿ, ತೀರ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗೆ ಕೈಯಿಕ್ಕಬೇಕಾಯಿತು ಮುಂದಿನ ಕಾಲದ ಯಾವತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳು ಇವೇ ಸಾಲಿನವೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ರಾಜಪುತಾನದ ಕೆಲವು ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತಿರುಗಿ ವಿಶಾಲ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಂಡುಬರುವುವು. ಈ ಬೌದ್ಧ ಗ್ರಂಥಗಳ ನಂತರ ಅನೇಕ ಜೈನ ಧಾರ್ಮಿಕಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ಈ ಮಾದರಿಯ ಚಿತ್ರಸಂಗ್ರಹವು ಶ್ರೀ। ಅಜಿತಘೋಷರೊಡನೆ ಇದೆಯಾದುದರಿಂದ ಅವರು ತಮ್ಮೊಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬಂಣಿಸಿರುವರು. ಆ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಮೊದಲು ಬರೆದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ, ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಮುಚ್ಚಿರದೆ ಸುವರ್ಣದಿಂದ ಮುಚ್ಚಲ್ಪಟ್ಟಿರುವರಂತೆ. ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಅತಿಶಯ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಬರೆಯುವುದು ಆ ಚಿತ್ರಕಾರರ ರೂಢಿಯಂತೆ. ಇನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ರೇಖೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಥೈರ್ಯ

1· 'Forward' Puja Number Oct. 15th', 28.

ವಿಲ್ಲೆಂದೂ, ರೂಪುಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವು ಬಹಳವಾಗಿ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳುವರು. ಈ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಂಡಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಬರೆಯುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ತಿರುಗಿ ಉಜ್ವಲಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದುದು ಮೊಗಲ ಬಾದಶಹರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದದ ಸಂಗತಿಯು. ಮೊಗಲರ ಚಿತ್ರಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಅವರ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಂತೆ ಪೂರ್ಣ ಭಾರತೀಯವಲ್ಲ. ಅವರ ಮೂಲ ಜನ್ಮಸ್ಥಾನವು ಸಮರಖಂಡದ ಹೀರತ್ ಪ್ರಾಂತವು. ಅವರ ಧರ್ಮವು ಮುಸಲ್ಮೀನ. ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ತೈಮೂರ ವಂಶದ ಅರಸರುಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಉನ್ನತಿಯು ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತೆಂದು ಕಾಣುವುದು. ಇದರ ಬೀಜವು ಮಾತ್ರ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಹೊಂದಿರಬಹುದೆಂಬ ಊಹನೆಯು ತಪ್ಪಾಗದು. ಕಾರಣ ಗುಪ್ತವಂಶದ ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಹೇಗೆ ಚೀನ, ಜಪಾನುಗಳಲ್ಲಿ ಪಸರಿಸಿತ್ತೋ ಹಾಗೆ ಪರ್ಶಿಯಾದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಅತಿಶಯ ವರ್ಚಸನ್ನು ಬೀರಿತ್ತು. ವಿದೇಶಗಳಿಗೆ ಒಯ್ಯಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಇಲ್ಲಾದರೂ ಅದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಬೇರೂರಿರಬಾರದೇಕೆ? ಯವನರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಮನೆಮಾಡಿದುದು ವಿಚಿತ್ರವೇ ಸರಿ; ಕಾರಣ ಮುಹಮ್ಮದ ಪೈಗಂಬರನು ತಂತಮ್ಮ ಚಿತ್ರತೆಗೆಯಿಸುವುದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿಷೇಧಿಸಿದ್ದನು. ಯಾವ ಧರ್ಮದ ಆಚಾರಗಳಿಗಾದರೂ ಜನರ ಮೇಲಿರುವ ಹಿಡಿತವು ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ದಿನ ಸಾಗುವಂತೆ ಅದು ಲಘುವಾಗುತ್ತಾ ಬರುವುದು. ಇತ್ತ ಯವನರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಕಲಾದ್ವೇಷಿಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ಸುನ್ನಿ ಮತ್ತು ಶೀಯರೆಂಬೆರಡು ಪಂಗಡಗಳಿವೆಯಷ್ಟೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಸುನ್ನಿಯರು ಕಲಾದ್ವೇಷಿಗಳು. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪಂಗಡದವರು ಇಂಥ ಕಟ್ಟುಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು ಮುರಿದಿದ್ದರು. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಬರ ಬಾದಶಹನು ಒಮ್ಮೆ ಆಡಿದ ನುಡಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಹರಿಸುವುದು ಅನುಚಿತವಾಗದು. "ಹಲವರು ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ದ್ವೇಷಿಸುವರು. ಅಂಥವರ ಮೇಲೆ ನನಗಿಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ ದೇವರನ್ನರಿಯುವ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಸಾಧನೆಗಳಿವೆಯೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುವುದು. ಕಾರಣ, ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ, ಸಜೀವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ, ಅದರ ಅವಯವಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಿಡಿಸುವಾಗ, ತಾನದಕ್ಕೆ ಜೀವವನ್ನು ಕೊಡಲಾರೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯು ಹೊಳೆಯದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಅವನು ದೇವನ ಕಡೆಗೆ ನೋಡುವನು; ಕಾರಣ, ಅವನೊಬ್ಬನಲ್ಲವೆ ಜೀವವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲನು. ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅವನ ಜ್ಞಾನವು ಹೆಚ್ಚುವುದು."[1] ಪರ್ಶಿಯದ ಸುಲ್ತಾನ ಹುಸೇನ(ಖುರಾಸನದ)ನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬಿಜಡ ಎನ್ನುವ ಕಲಾವಂತನ ಕೆಳಗೆ ಆ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಉನ್ನತಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತು. ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನ ಮೀರಕನೆಂಬವನು ಸಹ, ವರ್ಣಕಾರ(colourist)ರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧನು. ಬಿಜಡನು ಚಿತ್ರಗಳ ನಾವೀನ್ಯತೆಗಾಗಿ ಅದ್ವಿತೀಯನೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನಂತೆ ಇಂಥ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಕೈಕೆಳಗೆ ಅನೇಕರು ತಿದ್ದಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದರು.

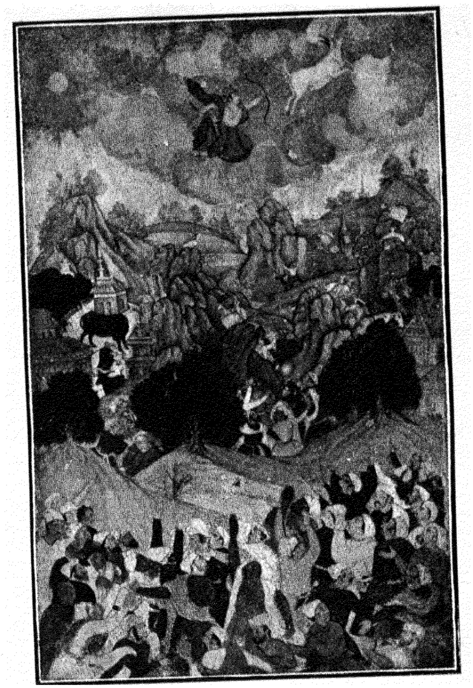
ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಾಬರನು ಭರತಖಂಡದಲ್ಲಿ ಮೊಗಲ ರಾಜಾಂಕುರವನ್ನು ಬಿತ್ತಿದುದು. ಅವನೂ ಕಲಾಪ್ರಿಯನು. ಆದರೆ ಅವನ ಮನದ ಮಂದಿಗೆಯನ್ನು ತಿನ್ನುವಷ್ಟು ಭಾಗ್ಯವು ಅವನಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಕೊಡಲು ರಾಜಕಾರಣಗಳು ಅವನಿಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸದಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವನ ಮೊಮ್ಮಗ ಅಕ್ಬರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಆ ಕನಸು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಅಕ್ಬರನು ಕಲಾಪ್ರಿಯನು. ತಾನಸೇನನೇ ಅವನ ಗಾಯನಕಲೆಯ ಕೀರ್ತಿಯು. ಅವನಂಥ ಹಾಡುಗಾರರನ್ನು ಭರತಖಂಡವೇ ಕಾಣಲಿಲ್ಲವಂತೆ. ಇಂಥ ನಿಪುಣರ ಆಶ್ರಯದಾತನಾಗುವ ಕೀರ್ತಿಯು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಹ ಅಕ್ಬರನಿಗೆ ಸಂದಿತು. ಅವನು ಪರ್ಶಿಯದಿಂದ ಹಲವು ಮಂದಿ ಚಿತ್ರಕಾರರನ್ನು ಕರೆಯಿಸಿದನು. ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹಿಂದೂಚಿತ್ರಕಾರರು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದರು. ಇಂಥವರ ಸಮ್ಮೇಳನವೇ ಅವನ ಆಸ್ಥಾನವಾಯಿತು. ಫರುಕ್, ಅಬ್ದ್-ಅಲ್-ಸಮದ್, ಮೀರಸಯ್ಯದ ಆಲಿ ಎನ್ನುವವರು ಅವನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬಂದ ವಿದೇಶೀಯ ಚಿತ್ರಕಾರರು. ಇನ್ನು ಹಿಂದೂಚಿತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ, ಬಾಸವನ್, ದಶ್ವಂತ, ಕೇಶುದಾಸ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖರು. ಈ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಆರಂಭದ ಚಿತ್ರಗಳು ಹಿಂದೂ, ಪರ್ಶಿಯಾ ಕಲೆಗಳ

1. Quoted by Percy Brown—in his "Indian Painting under the Moguls. p. 62.

ಸಂಯುಕ್ತ ಉತ್ಪತ್ತಿಗಳು. ಮೆಲ್ಲನೆ ದೇಶೀಯ ಸಹವಾಸ, ಭಾರತೀಯ ವಾತಾವರಣಗಳ ಬೆಸೆಯಿಂದ ಈ ವಿದೇಶೀ ಗುಣವು ದೇಶೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಬೆರೆಯಿತು. ಅವರ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವಾದರೂ ಹೀಗೆಯೇ ಭಾರತೀಯ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆರತುದಲ್ಲವೆ? ಅದರಲ್ಲೊಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ, ವಿದೇಶೀಯರೆನಿಸಿದ ಯವನ ಕುಲವೇ ಭಾರತದ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಲಿಲ್ಲವೇ. ಅಕ್ಬರ ಬಾದಶಹನು ತನ್ನ ಚಿತ್ರಕಾರರಿಂದ, ರಜ್ಮನಾಮ, ಅಕ್ಬರನಾಮ, ಹಮ್ಜ ನಾಮ ಮೊದಲಾದ ಕೈಬರಹದ ಪುಸ್ತಕಗಳಿಗೆ, ಹಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿದನು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಬಾದಷಹನು ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪುರುಷರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದನೆಂದು ಅಬ್ದುಲ್ ಫಜಲನ ಲೇಖನಗಳಿಂದ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆಸ್ಥಾನ ಸಹಾಯವು ಜಹಂಗೀರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅಧಿಕವಾಗಿತ್ತು. ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಮರಖಂಡದ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಕಾರರು ಅವನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದರಂತೆ. ಮನೋಹರನೆನ್ನುವವನು ಅವನ ಆಸ್ಥಾನದ ವಿಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರಕಾರರಲ್ಲೊಬ್ಬನು. ಶಹಜಾಹಾನನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವು ಅಪಹರಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುವುದು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಔರಂಗಜೇಬನಂತಹ ಮೃತ್ಯುವು ಯಾರೂ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಕಾಲದ ಬಳಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಸರಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ನಾಶವಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಅದು ಅಯೋಧ್ಯೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಮೊದಲಾದ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೇರಿತು. ಆದರೆ ಮುಂಚಿನಷ್ಟು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವು ಅದಕ್ಕೆ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಅದು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಜೀವಹಿಡಿದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಬಳಿಕ ಅಂದರೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಪ್ರಭುತ್ವವು ತೊಡಗಿದಂದಿನಿಂದ ಅದರ ಹುಟ್ಟಡಗಿತೆಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗದು.

ನಾವು ಈ ಕಾಲದ ಹಿಂದೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೂ, ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೂ ಇರುವ ವಿಶೇಷ ತಾರತಮ್ಯವೇನೆಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದವಶ್ಯ. ಇವೆಲ್ಲ ಪುಟ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳೇ. ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ, ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಚಿತ್ರದ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವವನೊಬ್ಬನಾದರೆ ವರ್ಣಿಕೆಯು (Colouring) ಮತ್ತೊಬ್ಬನದು. ಇದು ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಅಪರಿಚಿತ ಪದ್ಧತಿ.[1] ಆದರೆ ಚಿತ್ರರೇಖೆಗಳು ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿದ್ದುವು. ವರ್ಣಿಕೆಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜಾಣ್ಮೆಯಿದೆ. ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬೆರೆಯಿಸುವ (Blending) ವಿಚಾರದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಮುಖಭಾವಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ, ಹಾವಲೇಖನದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯ ನೈಪುಣ್ಯವಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಕಾಲುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಜೀವವಾಗಿ ಬಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರಾದರೂ ಮುಖಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತೆಯಿದ್ದಿತು. ಎಲ್ಲದಕ್ಕಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು, ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಅವರು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ.[1] ಕೈಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ವಿಶ್ರಮಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಂದ ಭಾವವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಬುದ್ಧಿವಂತರಿದ್ದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಹಿಂದೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಉಭಯ ಪಂಗಡಗಳ ವಿಷಯ ಯೋಜನೆಯು ಮಾತ್ರ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ರಾಜಾಶ್ರಯದಿಂದ ಹೊರಟ ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರವು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಅರಸುಮಕ್ಕಳ ವೈಭವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರಿಂದಲೇ ಅವರಲ್ಲಿ, ತಸವೀರನ್ನು ಬರೆ (Potrait) ಯುವ ಪದ್ಧತಿಯು ಬೆಳೆದುದು. ಅವರಲ್ಲಿ ಪಾರಮಾರ್ಥದ ಕಾಂಕ್ಷೆಗಿಂತ ಭೋಗವಿಲಾಸಗಳ ಗಮನವು ಹೆಚ್ಚು. ಆದುದರಿಂದ ಅವರು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬರೆಯಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ರೀತಿ ರಾಜವೈಭವ ಸೂಚಕವಾದುವುಗಳೇ. ಅಕ್ಬರನು ಬರೆಯಿಸಿದ ರಾಮಾಯಣ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಾದರೂ ಸರಿಯೇ, ರಾಜವೈಭವವೇ ಮುಂದೆ ಕಾಣುವುದು. ಅಂತಃಪುರದ ಚಿತ್ರ, ಆಸ್ಥಾನ ಚಿತ್ರ, ಮೃಗಯಾವಿಹಾರದ ಚಿತ್ರ ಇವೇ ಅವರ ಪ್ರಿಯ ವಸ್ತುಗಳು. ಒಟ್ಟಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ತಾದ್ರೂಪಿಕತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು. ಅಬ್ದುಲ ಪಜಲನು, ಈ ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದೂ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಶ್ವಾಸಿಯಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಕಾಣುವುದು. ಅವನೊಮ್ಮೆ, "ಹಿಂದೂ ಚಿತ್ರಗಳು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ನಾವಿರಿಸುವ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಮೀರಿಹೋಗುವುವು" ಎಂದಿರುವನಂತೆ. ಅಕ್ಬರನ ಪಾರಸಿಕ ರಾಮಾಯಣದಿಂದ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವೆವು (ಚಿತ್ರ-೧೪). ಇದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ್ದೊಂದು ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿರುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲೂ, ಅನೇಕ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲೂ ದೊಡ್ಡಸ್ತಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಕಾಣುತ್ತವೆ ಉಡುಗೆತೊಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮೊಗಲಕಾಲದ ಮಾದರಿಯವುಗಳೇ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ

1. Handbook of Indian art. p. 204.



ಫಾರಸಿಕ ರಾಮಾಯಣದಿಂದ ಒಂದು ಚಿತ್ರ.

(ಪುಟ ೭೦.)

ಗುಡ್ಡ, ಮರ, ಪಶುಪ್ರಾಣಿಗಳು ಅವರ ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸುವುವು. ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹಾರುವ ಧೇನುವಿನ ಚಿತ್ರವು ತಾದ್ರೂಪಿಕವಾದುದು. ಅದರ ಓಟದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚೈತನ್ಯವಿದೆ.

ಜಹಾಂಗೀರನಾದರೂ ತಾದ್ರೂಪಿಕ ಚಿತ್ರಪ್ರಿಯನು. ಆದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಪ್ರಿಯತೆಯು ತುಂಬಾ ಇತ್ತು. ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಚಿತ್ರಸಂಗ್ರಹವಿತ್ತಂತೆ. ಅದರಲ್ಲಿನ ಹಲವೊಂದು ಪಶುಪಕ್ಷಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ಗಲೂ ಕಾಣಸಿಗುವುದು. ನೈಸರ್ಗಿಕ ದೃಶ್ಯ, ವಿವಿಧ ಪುಷ್ಪಗಳು, ತೀರ ಸೂಕ್ಷ್ಮಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿದ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಚಿತ್ರ. ಅವನ ಚಿತ್ರದ ವಿಷಯಗಳು ಅವನಲ್ಲಿ ಬೇಟೆಯ ಚಿತ್ರಗಳೆಷ್ಟೋ ಇದ್ದುವು. ಆ ಕಾಲದ ದೊರೆಗಳು ಶಾರ್ದೂಲಗಳನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರು. ಜಹಾಂಗೀರನು ಇಂಥ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೊಂದೂ ಬಿಡದಂತೆ ಬರೆಯಿಸಿರುವನು. ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ವನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನೈಸರ್ಗಿಕ ದೃಶ್ಯವು ಬಹಳ ಸೊಗಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ದೂರದ ಗುಡ್ಡಬೆಟ್ಟಗಳು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗಗನವನ್ನು ಚುಂಬಿಸುವ ತಾಳೆಮರಗಳು, ಪ್ರಸಂಗಾನುಸಾರ ಫಲಪುಷ್ಪಭಾರದಿಂದ ತಲೆವಾಗಿರುವ ಕದಳಿವೃಕ್ಷಗಳು, ಹೊಸ ಕೆಂದಳಿರನ್ನು ಧರಿಸಿದ ಮಾಮರಗಳು, ಇವೆಲ್ಲ ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಪ್ರಿಯ ವಸ್ತುಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅವನ ನಿಸರ್ಗಪರಿಶೀಲನೆಯ ಜಾಣ್ಮೆಯು ಬಹುವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದು.

ಮೊಗಲಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಸವೀರುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದೊಂದು ವಿಖ್ಯಾತಿಗೊಂಡ ಕಲೆಯು. ಆದರೆ ಇದು ಭರತಖಂಡದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನವೀನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲ. ಉಷೆಯು ಅನಿರುದ್ಧಾದಿಗಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆದ ವಿಚಾರದಿಂದ ಅದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯು ಮಹಾಭಾರತದ ಕಾಲದ ವರೆಗೆ ಸಲ್ಲುವುದೆಂದು ಕಾಣುವುದು. ಇನ್ನು ಬುದ್ಧಯುಗದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕಲೆಯು ತಿರುಗಿ ಕಾಣಿಸಿದೆ. ಹೆಚ್ಚೇನು, ಸ್ವತಃ ಬುದ್ಧದೇವನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅಜಾತಶತ್ರುವು ಬಯಸಲು, ಬುದ್ಧನು ತನ್ನ ನೆರಳನ್ನು ಒಂದು ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದನೆಂದೂ ಆ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಬಣ್ಣದಿಂದ ತುಂಬಿ ಒಂದು ತಾದ್ರೂಪಿಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದರೆಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುವುದು. ಇನ್ನು ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ಅಜಂತದ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಚಲುಕ್ಯರ ಪುಲಿಕೇಶಿಯ ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ, ಸಿಗ್ರಿಯದ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಶ್ಯಪರಾಜನ ರಾಣಿಯರ ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ ಇದೇ ಸಾಲಿಗೆ ಬರುವುವು.[1] ಆದರೆ ಅಂಥ ಚಿತ್ರಗಳ ಬರೆವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶಾತ್ಮಿಕ ಸ್ಫುರಣವೇ ಬಹಳವಿದೆ.

ಮೊಗಲ ಕಾಲದ ರೂಪಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಮತ್ತು ಫಾರಸಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳೆರಡೂ ಸಮಾವಿಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಮೊಗಲ ಅರಸರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಯ ಚಿತ್ರಲೇಖನವು ಸಹ ತುಂಬ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಸ್ವತಃ ಅಕ್ಬರನೇ ತನ್ನ ರೂಪಚಿತ್ರವನ್ನು ತೆಗೆಯಿಸಕೊಳ್ಳಲು ಕುಳಿತಿದ್ದನೆಂದೂ, ಅವನ ಅಪ್ಪಣೆಯ ಮೇರೆ ಆಸ್ಥಾನದ ಮುಖ್ಯ ಜನರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿ ಒಂದು ಸಂಗ್ರಹಮಾಡಿಟ್ಟರೆಂದೂ ಅಬ್ದುಲ ಪಜಲನು ಐಯಿನಿ ಅಕ್ಬರಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವನು. ಜಹಾಂಗೀರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಯು ಇನ್ನೂ ತೀರ ಉನ್ನತಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಒಂದು ಬಾರಿ ಸರ್ ಥಾಮಸ್ ರೋವನು ಜಹಾಂಗೀರನ ಬಳಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಅವನು, ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಐದು ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬ ಚತುರ ಚಿತ್ರಕಾರನಿಂದ ತೆಗೆಸಿ ಅವನ ಮುಂದಿರಿಸಲು ಅವನಿಗೆ ಮೂಲಪ್ರತಿ ಯಾವುದೆಂದು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವುದೇ ಅಸಾಧ್ಯವಾಯಿತಂತೆ.[2]

ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀ ಪರ್ಸಿಬ್ರೌನರವರ ಕೆಲವು ನುಡಿಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಉದಹರಿಸುವೆವು.

"ಮೊಗಲ ತಸವೀರುಗಳಲ್ಲಿ, ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನಿಸದಿದ್ದರೂ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಂದರೆ, ಮೊಗಲ ಅರಸುವಂಶಜರ ಚಿತ್ರಗಳು. ರಾಜವಂಶೀಯರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾಮಂಡಲ (halo) ಮತ್ತಿತ್ತರ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯ ಕುರುಹುಗಳ ಸಹಿತವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಳಿದ ಅರಸರನ್ನು

1. Indian Painting – Percy Brown p. 77.

2. Ibid. p. 79.

ಒಂದೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸುವುದುಂಟು. ಇದೇನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೊಗಲ ಕಲಾನಿಪುಣನು, ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು, ಪುಷ್ಪಗಳಿಂದ ಆಚ್ಛಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಹಸುರ ಕಂಬಳಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಹಿಂಭಾಗವು ಆಕಾಶವರ್ಣದ್ದಾಗಿರುವುದು ರೂಢಿ. ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಉಡಿಗೆಯಾದ ಜರತಾರಿ ಬಟ್ಟೆಗಳೂ, ಅಮೂಲ್ಯ ಆಭರಣಗಳೂ, ವಿಚಿತ್ರತೇಜಸ್ಸಿನ ವರ್ಣನೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸುವರ್ಣಮಯ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ, ಇದರ ತೇಜಸ್ಸನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೆಕೆಗಾಲಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅತಿ ತೆಳ್ಳಗಿನ ಬಟ್ಟೆಗಳ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಬರೆದು ಅದರೊಳಗಿಂದ ಶರೀರಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. . . . .

"... ಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ, ಚಿತ್ರಕಾರನು ಮುಖ, ಮತ್ತು ಶಿರಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣತೆಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಆ ಸಾದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ, ಕಂಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗುಣಗಳು, ಅದ್ವಿತೀಯವೇ ಸರಿ. ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ ತಾನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವುದಾದರೆ, ಮುಂದೆ ಕುಳಿತವನ ಮೋರೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸುವ ಯಾವತ್ತು ಮುಖಲಕ್ಷಣಗಳು, ಅವನ ಬೆರಳ ತುದಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಪ್ರಥಮದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅವನ ಚಿತ್ರಗಳು ನಿರ್ಜೀವವೆಂದು ಕಾಣಬಹುದು; ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಂಡಲ್ಲಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಿತ್ರವಿಧಾನ, ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮಸಾದೃಶ್ಯ, ಇವೆಲ್ಲ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳ ಬಲದಿಂದ ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಂಡೆವೆಂದರೆ, ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೃದಯವನ್ನು ಕಾಣಲು ಶಕ್ತರಾಗುವೆವು."[1] ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಗಳ ಛಾಯಾಕರಣವು (shading) ಸಹ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದುದು. ಇನ್ನವರ ಚಿತ್ರಗಳು ತೀರ ಚಿಕ್ಕವಾದರೂ ನಾವು ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಶಾಲದರ್ಶಕ (Microscope)ದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೂ ಸಹ, ಆ ರೀತಿಯ ವಿಶಾಲೀಕರಣದಿಂದ ಆ ಚಿತ್ರದ ಮೂಲ ಚೈತನ್ಯವು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶರೀರಪ್ರಮಾಣಗಳು ಆ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಅಸಹ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ, ಅವುಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಪುಸ್ತಕದ ಹಾಳೆಗಳಾಗಿ ಸೇರಿಸುವ ನೆವದಿಂದ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ್ದಾದುದರಿಂದಲೂ, ಅವುಗಳ ಸುತ್ತಲೂ ಚಿತ್ರಮಯ ಅಂಚು (Borders)ಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಿಡ, ಬಳ್ಳಿ, ಹೂ, ಹಕ್ಕಿ ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಲೇಖನಗಳದ್ದು ವರ್ಣಿಕೆ, ಶೋಭೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಇವೇ ಒಂದು ಕಲೆಯೆನಿಸುವಷ್ಟು ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು.

ಆದರೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಅಮೂಲ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಪೋಷಣೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯ ಭವಣೆ, ಅನುಕೂಲತೆ, ಸಂಪತ್ತುಗಳಿಗೆ ಸರಿಹೋಗುವುದೇ ವಿನಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಡಸಂಸಾರಿಕನಿಗೆ ಇದರ ಭೋಗಭಾಗ್ಯವು ಸಿಗುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಪ್ರೇಮವು ಹುಟ್ಟಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವರ ಕಿಸೆಗೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಎಷ್ಟೆಂದರೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, ಸೊಬಗುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತ ಬರುವುದು ಸಹಜವೇ. ಈ ರೀತಿ ಅಗ್ಗದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಹೋದಂತೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಜೀವವು ನಶಿಸುತ್ತಬರುವುದು. ಅದರ ಸತ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾವಿಂದು ಪೇಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಮೂಲಚಿತ್ರಗಳ ಮುಂದೆ, ನೂರನೆಯ, ಇಲ್ಲವೆ ಸಹಸ್ರಾವೃತ್ತಿಗೆ ತೆಗೆದ, ಅದೇ ಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದರೆ ಮೂಲಕ್ಕೂ, ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಗೂ ತಾಳಮೇಳವಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಕಾಣುವುದು. ಹೀಗಿರಲು ಕೈಬರಹದ ನಕಲಿನ ನಕಲುಗಳು ಮೂಲ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು?

1. Ibid. p. 80—81.

೭. ರಜಪೂತ ಚಿತ್ರಕಲೆ.

ಈಗ ನಾವು ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಜತೆಯಲ್ಲಿ, ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಾಳಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರವರ್ಗವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದು ರಜಪೂತ ಚಿತ್ರಕಲೆ; ಇಲ್ಲವೆ ರಾಜಸ್ಥಾನಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ. ಮೊದಲು ಮೊದಲು ಚಿತ್ರರಹಸ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯರಿಯದವರು ಈ ರಾಜಸ್ಥಾನಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನೂ, ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನೂ ಒಂದಾಗಿಯೇ ತಿಳಿದರು. ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕಾಣುವವರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ವಿಭಿನ್ನ ವರ್ಗಗಳೆಂದು ಹೊಳೆಯುವವು. "ಲೇಖನ ವಿಧಾನಗಲ್ಲಿ ಅವರ ರೀತಿಯು (ರಾಜಪುತ್ರ ಚಿತ್ರಕಾರರ) ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಹೋಲುವುದಾದರೂ, ವಿಷಯ, ಭಾವ, ಗತಿ ಈ ಎಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ತೀರ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವವು. ಎಂದು ಪರ್ಸಿ ಬ್ರೌನರವರು ಅಂದಿರುವರು.[1] ಶ್ರೀಯುತ ಡಾ। ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಅರಮನೆಯ ನೊತ್ತೆಂದೂ, ರಜಪೂತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಜನಸಮುದಾಯದ್ದೆಂದೂ ಹೇಳಿರುವರು. ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಕೇವಲ ರಾಜವಂಶಿಕ ಸಂಬಂಧವಾದುದೆಂದೂ, ರಜಪೂತ ಕಲೆಯು, 'ಧಾರ್ಮಿಕ, ಮಾನವ ಭಾವ, ಕವಿಕಲ್ಪನಾ' ಸಂಬಂಧವಾದುದೆಂದು ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನೇ ಶ್ರೀಯುತ ಮುಕುಂದಲಾಲ ಎನ್ನುವವರು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವವರು.[2] ಆ ವಿಚಾರವನ್ನು ಇವೆರಡು ವರ್ಗಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಎಣಿಸಿದರಾಯಿತು. ಅಂತು ಇನೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿತ್ರವರ್ಗವೆಂದು ನಾವು ಗಣಿಸಬೇಕು. ಇದರ ಮೂಲವು ಅಜಂತದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿದೆಯೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದಾಸ್ಪದವಾದ ಸಂಗತಿ. ಅಜಂತದ ಚಿತ್ರಗಳಷ್ಟು ಇವು ದೊಡ್ಡವಲ್ಲ. ನಿಜ, ಆದರೆ ಲೇಖನ ಪದ್ಧತಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರೇಖಾಬಲ ಇವು ಅಜಂತದ ಪರಂಪರೆಯವು. ಇವೇ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಶಾಲೀಕರಿಸಿದರೆ, ಅಜಂತದ ರೇಖೆಗಳ ಜೀವವೇ ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುವುದು ಈ ಚಿಕ್ಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದರೆಂದು ಡಾ। ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಹೇಳುವರು.[3] ಉದಯಪುರ, ಬಿಕಾನಿರು ಮೊದಲಾದಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ವಿಶಾಲೀಕರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳ ಅಸಂಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳು ಇವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುವರು. ಇದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ. ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಸಮ್ಮತಿಸುವುದಿಲ್ಲ

ಈ ಅನುಮಾನದ ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ. ಅಜಂತದ ಕಾಲವು ಸಂದ ಬಳಿಕ, ಈ ರಾಜಸ್ಥಾನಿ ಕಲೆಯ ಉದಯದ ತನಕ ಅಂದರೆ ಹದಿನೂರನೆಯ ಶತಮಾನದ ತನಕ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೂ, ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವರ್ಗದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಫುಲ್ಲ ಮಾದರಿಯು ನಮಗೆ ಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ ನಾವು ಅಕ್ಬರನ ಕಾಲದ ಬಳಿಕವೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಸುಮಾರು ಹದಿನೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ, ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವು, ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾದುದು ಗುಜರಾತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ 'ವಸಂತ ವಿಲಾಸ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಮೊದಲು ನಾವು ಆ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಒಳಿತು.

---

1. Indian Painting under the Moguls. p. 20.
2. ವಿಶಾಲಭಾರತ. (ಹಿಂದೀ) ಜನವರಿ ೧೯೩೮.
3. Rajput Painting p. 1.

'ರಾಜಸ್ಥಾನಿ' ಎಂಬ ಮಾತು ಬಿಕಾಣಿರದಿಂದ ಗುಜರಾತಿನ ಸರಹದ್ದಿನವರೆಗೂ, ಜೋಧಪುರದಿಂದ ಗ್ವಾಲಿಯರ್, ಉಜ್ಜಯಿನಿಯವರೆಗೂ ಹರಡಿರುವ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಜಪುತಾನವು ಗುಜರಾತಿನ ಅರಸರ ಕರಕ್ಕೆ ಸೇರಿತು. ತಿರುಗಿ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಾಜಪುತ್ರ ಅರಸರ ಪ್ರಭಾವವು ಬೆಳೆಯುವ ತನಕ ಗುಜರಾತಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಅಲ್ಲಿ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ಸಾರಿತು. ಅಂದೇ, ಅಜಂತದ ಬೌದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಅಲ್ಲಿಗೂ ಒಯ್ಯಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಜಯಪುರ, ಬಿಕಾನಿರ, ಉದಯಪುರಗಳ ಅರಮನೆಗಳ ಗೋಡೆಗಳಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಾಣಿಸಲು ಇದೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಪರ್ಸಿ ಬ್ರೌನರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮವು ಕ್ಷೀಣಿಸಿತು. ದೊಡ್ಡ ವಿಹಾರಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು, ದೇವಾಲಯಗಳು ಅಪಹರಿಸಿದುವು. ಅದರಿಂದ ಶಿಲ್ಪಪೂರಿತವಾದ ವಾಸ್ತುಗಳು, ವಿಚಿತ್ರತರ ದೇವರಮೆರವಣಿಗೆ, ಮೊದಲಾದ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಕಲೆಯು ತಳೆದುದರಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ಸಿಗದೆಹೋಯಿತು. ಅಂತು ಚಿಕ್ಕ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ಅವು ಜೀವನವನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದುವು. ಮುಂದೆ ಮೊಗಲ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವು ಸಿಕ್ಕಿದ ತೆರದಲ್ಲಿ, ಹಲವು ರಾಜಪುತ್ರ ಅರಸರು ತಮ್ಮ ದೇಶದ ಕಲಾವಂತರಿಗೆ ಆಶ್ರಯಕೊಟ್ಟುದರಿಂದ ಅದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಹೋಯಿತು.

ಈಗ ರಾಜಪುತ್ರ ಕಲೆಯು ಮೊಗಲ ಕಲೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವಂತೆ, ಸ್ವತಃ ರಾಜಪುತ್ರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಎರಡು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾಡಲು ಬರುವುದು. ಅವನ್ನು 'ಅಜಮೀರ ಕಲಮ್' ಮತ್ತು 'ಕಾಂಗ್ರಾ ಕಲಮ್' ಎಂದಿರುವರು. 'ಅಜಮೀರ ಕಲಮು' ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ಪ್ರಾಂತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. 'ಕಾಂಗ್ರ ಕಲಮು' ಅಥವ ಪಹಾಡಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಪಂಜಾಬಿನಲ್ಲಿ ಹಿಮಾಲಯದ ಗುಡ್ಡಗಾಡಿಗೆ ಸೇರಿದ, ಗಡವಾಲ, ಕಾಂಗ್ರ, ಜಮ್ಮು, ಚುಂಬಾ ಮೊದಲಾದ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು. ಅಜಮೀರ ಮತ್ತು ಕಾಂಗ್ರ ಚಿತ್ರವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ವಿಶೇಷ ಪರಿಭೇದವಿಲ್ಲೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುವುದು. ಈ ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗವು ೧೭, ೧೮, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ; ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಇದು ಕೇವಲ ಜನಸಾಮುದಾಯಿಕಜೀವನ, ಲಹರಿಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ, ರಾಜಪುತ್ರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಧಾರ್ಮಿಕಲಹರಿಯದಾದರೂ ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ನಾವು ಮುಂದೆ ಇದನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಎಣಿಸದೆ ರಾಜಪುತ್ರ ಚಿತ್ರವರ್ಗವೆಂದೇ ವಿಮರ್ಶಿಸುವೆವು. ಏನೋ 'ಕಾಂಗ್ರ ಕಲಮು'ನಲ್ಲಿ ರಾಜಸ್ಥಾನಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ—ಎಂಬುದಿಷ್ಟು ನಿಜ.

"ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ರೇಖೆಯೇ ಇದರ ಭಾಷೆಯ ತಳಹದಿ".[1] ವರ್ಣಿಕೆಯಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ವರ್ಣಿಕೆಯು ಅದರ ಜೀವನ ಸರ್ವಸ್ವವಲ್ಲ. ಈ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಲೇಖನಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಈ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಅನುಚಿತವಲ್ಲ. ಮೊದಲು ಕೆಲವೊಂದು ತೀವ್ರ (Bold) ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವರು. ಈ ರೇಖೆಗಳೇ ಚಿತ್ರದ ಯಾವತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೊಡುವಷ್ಟು, ಜ್ಞಾನ ಉದ್ದೇಶಗಳೊಡನೆ ಬರೆಯಲ್ಪಡುವುವು. ಬಳಿಕ ಒಂದು ತೆಳ್ಳಗಿನ ಏಕವರ್ಣದ (Monchrome) ಹೊದ್ದಿಕೆಯನ್ನು ಬಳೆಯುವರು. ಮೊದಲು ಬರೆದ ಕೆಂಪು ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಗಳು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುವು. ಆ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಯಾವ ಕಡೆಗೆ ಏನೇನು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳೆಯಬೇಕೋ ಆ ಸ್ಥಳೀಯವರ್ಣಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಯಾಯಿತೆಂದರೆ, ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವಂತೆ, ಮೊದಲಿನ ರೇಖೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕಪ್ಪು ಇಲ್ಲವೆ ಕಂದುವರ್ಣದಿಂದ ತಿದ್ದುವರು. ಈಗಲೂ ಚಿತ್ರವು ಚಪ್ಪಟೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಸಹಜ. ಆದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕಂಡರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಛಾಯಾಕರಣವನ್ನು ಮಾಡುವರು. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ಈ ಚಿತ್ರವರ್ಗದಲ್ಲಿ ರೇಖೆಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯು ತಿಳಿಯುವುದು.

ಇನ್ನು ರೇಖೆಯ ಮೇರೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾವು ಮುಂದೆಬಂದರೆ ಅವರ ಚಿತ್ರ ಚರ್ಚೆಯ ವಿಷಯಗಳಾವುವೆಂಬುದನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಅವರ ಪ್ರಿಯ ವಸ್ತುಗಳೆಂದರೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ನಿತ್ಯ ನೈಮಿತ್ತಿಕಜೀವನ; ಇನ್ನೆರಡನೆಯದು ಆ ಕಾಲದ ಜನರ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಭಾವನೆ, ಆಚಾರ, ನಡೆನುಡಿಗಳು, ಜನಸಾಮಾನ್ಯ

1. Rajaput Painting (Coomarswamy). p. 4,

ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಿಟ್ಟ ವಿಷಯವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಊರ ನೇಕಾರನ ಕೆಲಸ, ಅವನ ಉಪಕರಣಗಳೇ ಮೊದಲಾದ ಊರ ಕಸಬುಗಾರರ ಯಾವತ್ತು ನಗುಬಗೆಗಳೆಲ್ಲ ಅವನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿನ ಪ್ರವಾಸದ ವರ್ಣನೆಗಳು ಹಾದಿಯಲ್ಲಿನ ಅರವಟ್ಟಿಗೆ, ಅಲ್ಲಿ ಆಯಾಸಗೊಂಡ ಧನಿಕ ದರಿದ್ರ ಹಾದಿಹೋಕರೆಲ್ಲರ ಸತ್ಕಾರ, ಮರದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೊಂದುವ ವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಾಣ ಸಿಗುವುವು.

ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಅನೇಕಬಾರಿ ಬೆಳಕಿನ ಬೆಡಗನ್ನು ಮೆರೆಯಿಸುವುದುಂಟು. ರಾತ್ರಿ ಮರ ದೆಸೆಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಷ್ಟಿಕೆಯನ್ನು ಹಾಕಿ ಅದರ ಬೆಳಕಿಗೆ ಕುಳಿತವರನ್ನು ಬರೆಯುವರು. ಮೇಲಿಂದ ಇಣಿಕಿನೋಡುವ ಚಂದ್ರನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವರು. ಈ ಎರಡು ಜ್ಯೋತಿಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮಿರುಗುವ ಭೂತಸಮುದಾಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ಸಾರುವರು. ಈ ಬೆಳಕಿನ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ, ವಸ್ತುಗಳ ನೆರಳು ಮರೆಯಾಗುವ ಬಗೆಯನ್ನಾದರೂ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ ರುವರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಚಿತ್ರಬರೆಯುವ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಸುವರ್ಣದ ಸಾರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಇನ್ನಿತರ ಬಣ್ಣಗಳ ಕೆಲಸದಿಂದ ತೇಜದ ತೇಜಸ್ಸನ್ನು ಸಾಧಿಸುವರು. ಇಂಥ ಕುಶಲತೆಯಲ್ಲಿ, ಇದೇ ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ ವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವ ಜಪಾನ ದೇಶೀಯರು ಸಹ ರಜಪೂತ ಚಿತ್ರಕಾರನನ್ನು ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲಾರರೆಂದು ಪರ್ಸಿ ಬ್ರೌನ ರಂದಿರುವರು.[1]

ರಾಜಪುತ್ರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕೌಶಲ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಮರ್ಮವೇನೆಂದರೆ, ದೈವೀ ಮಾನವೀ ಭಾವ ಗಳ ಯುಕ್ತಸಂಯೋಗಿಕರಣ. ರಾಜಪುತ್ರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಶ್ರೀ. ಓ ಸಿ. ಗಂಗುಲಿಯವರು ತಮ್ಮ "Some Masterpieces of Rajput paintings" ಎಂಬ ಶ್ರೇಷ್ಠಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿರುವರು. "ಆ ಯಾವತ್ತು ರಚನೆಯು ತೀವ್ರ ನಿರ್ಧಾರದ ಮೇಲೆ, ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಿದ ವರ್ಣಗಳನ್ನೊಂದರ ಬದಿಯಲ್ಲಿನ್ನೊಂದನ್ನಿರಿಸಿ ಮಾಡಿದ ವಾಸ್ತುರಚನೆಯೇ ಸರಿ. ಚಿತ್ರವು ಅಲ್ಲಿ ಬಹಳವಿಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿ ಭಾವವು ಬಂಣಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಹೊಂದಿದೆ . . . . ಚಿತ್ರದ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮರ, ಮೋಡ, ಪುಷ್ಪಾದಿಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಸೇರಿಸಿಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕೊಂದು ಗುರಿಯಿದೆ. ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅನಾವಶ್ಯಕವೆನಿಸುವುದಾವುದೂ ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಹಿಂದೀ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪತತ್ವಗಳ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸಮಾವೇಷವಿದೆ. ಒಮ್ಮೆ ನಾವು ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಮರೆತರೆ, ಅವುಗಳ ಆಕೃತಿ, ವರ್ಣಗಳ ಲಕ್ಷಣವು ತಮ್ಮ ಮಾಯೆಯನ್ನು ತೋರುವುವು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅವು ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ, ಸೂಕ್ಷ್ಮಲೇಖನ, ಮಿರುಗುವ ಬಣ್ಣ, ರೂಪಗಳ ಲಲಿತ ವಕ್ರತೆ, ಆ ಮಾಯಾಮಯ ಮೇಳ, ಪ್ರಾಸ (Rythm), ಆ ಭುಜಂಗಾಕಾರದಿಂದಿಳಿಯುವ ಉಡುಗೆಗಳ ರೇಖೆಗಳು, ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲೆನಿಸಿ, ಅಲಂಕಾರಮಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಕಂಡರಾಗುವ ಮನೋಹರತೆ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾರದಷ್ಟು ಬೆರಗಾಗುವೆವು. ಅವರ ರಚನೆಯ ಮಾದರಿ, ವಿಷಯವನ್ನು ಮುಂದಿರಿಸುವ ಬಗೆ, ದೈವಿ ಮತ್ತು ಮಾನವಿ ಭಾವಗಳೆರಡನ್ನು ಸಮಾವೇಷಗೊಳಿಸುವ ಅವರ ವಿಚಿತ್ರದೃಷ್ಟಿ, ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ರಾಜಪುತ್ರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಚಿತ್ರಕಲೆಗೇ ಒಂದು ನವೀನ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಇವುಗಳ ದೊಂದು ನವೀನ; ದಾನವಿದೆ. ವರ್ಣಿಸಲಾರದ ಅಮೌಲ್ಯತೆಯು ಅದರಲ್ಲಿದೆ."

ಇನ್ನು ಅವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಿತಿಯ ಮಾದರಿಯು ಬೌದ್ಧ ಆದರ್ಶದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಚಾರಿಸೋಣ. ಈ ವರ್ಗದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಥಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಂದರೆ 'ವಸಂತ ವಿಲಾಸ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀ. ನಾನಾಲಾಲ ಮೆಥಾರವರು ಹೀಗೆಂದಿರು ವರು?[2] "ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಆ ಗ್ರಂಥದ ಹಾಡುಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲ (Illustrations). ಅವು ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ವಸಂತದ ಶಾಶ್ವತ ವಿಷಯಗಳ ಚಿತ್ರರೂಪ ಪರಿವರ್ತನೆಯೇ ಸರಿ"—ಎಂದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃ

1. Percy Browns "Indian Painting."
2. Studies in Indian Painting.

ತಿಯ ಹಿಡಿತವು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಧರ್ಮದ ಪ್ರಸಾರವಾಯಿತೆಂದು ಈ ಮೊದಲೇ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದೆವಷ್ಟೆ. ಸನಾತನ ಧರ್ಮದ ಆ ಕಾಲದ ಜೀವನದ ಲಹರಿಯೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಭಕ್ತಿಮಯವಾದುದು. ವೈದಿಕಕಾಲದ ಉದಾತ್ತ ವೇದಾಂತವು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಪಾಲಿಗೆ ಜೀರ್ಣಿಸಲನುಕೂಲವಾದ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೆಂದರೆ ಅದು ಭಕ್ತಿರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿತ್ತು. ರಾಮದಾಸ, ಸೂರದಾಸ, ಕೃಷ್ಣದಾಸ, ಚೈತನ್ಯ, ಮೀರೆ ಯರೆಲ್ಲ ಇಂಥ ಪ್ರವಾಹಗಳು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವು ಧಾರ್ಮಿಕವಿಚಾರದಲ್ಲಿರುವುದಾದರೆ ಈ ಕಾಲದವರು ತಮ್ಮ ಇಷ್ಟ ದೇವದೇವಿ ಯರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳದೆ ಏನುಮಾಡುವರು? ಆ ಕಾಲದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ, ವೈಷ್ಣವಪಂಥದವರಿಗೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣರಾಧೆಯರು ಅಂತರಂಗದ ಆರಾಧ್ಯದೇವತೆಗಳು; ಶೈವರಿಗೆ ಮಹಾದೇವ ಉಮೆ ಯರು. ಅವರ ಊಟ, ಉಡುಗೆ, ಆಟ, ಪಾಠ, ನಲಿವು, ಚೆಲುವು, ಕನಸು, ನೆನಸು, ಇವೆಲ್ಲ ಆ ಕೃಷ್ಣ, ರಾಧೆ, ಶಿವ, ಪಾರ್ವತಿ ಇವರ ಸುತ್ತಲೂ ನಲಿಯುವಂಥವಾಗಿತ್ತು ಪಂಡಿತನಿಂದ ಪಾಮರನ ತನಕ ಎಲ್ಲರ ಪೂಜ್ಯತೆಯು ಆ ಪುಣ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ. ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಅದು ಮಧುರಭಾವದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದು. ಭಕ್ತಿಯ ಐದು ಭಾವಗಳಾವುವೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾರೆವಾದರೂ ಮಧುರಭಾವವೇನೆಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುವೆವು. ದೇವನು ತನ್ನ ಪತಿಯೆಂದು ತಿಳಿದು ತೋರುವ ಭಕ್ತಿಯೇ ಈ ಮಧುರಭಾವ. ಈ ಕಲೆಯ ಅಧಿದೇವಿಯೇ ರಾಧೆಯೆನ್ನ ಬಹುದು. ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರ ಪ್ರೇಮವೆಂದರೆ, ಪರಮಾತ್ಮನ ಕಡೆಗೋಡುವ ಆತ್ಮದ ಪ್ರೇಮವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಶಿವ ಉಮೆಯರ ಪ್ರೇಮಲಹರಿಯಾದರೂ ಶೈವರ ಪಾಲಿಗೆ ಇದರಂತೆಯೇ ಇದೆ. ಇಂಥ ಭಕ್ತಿಭಾವದ ಅನೇಕ ಸ್ವರೂಪ ಗಳನ್ನು, ಹಲವೊಂದು ಬಗೆಗಳಿಂದ ಬರೆದು, ತನ್ನಂತರಂಗದ ಭಕ್ತಿಯನ್ನುಕ್ಕಿಸುವುದು ಚಿತ್ರಕಾರನ ಆದರ್ಶವೆನಿಸಿತ್ತು. ಅವನೆಷ್ಟೆಂದರೂ ಸಮಾಜದ ತುತ್ತೂರಿಯಲ್ಲವೇ?

ಆತ್ಮಪರಮಾತ್ಮರ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮ, ಪರಿಚಯ, ಸಾಮೀಪ್ಯಕಾಂಕ್ಷೆ, ವಿರಹ, ಮಿಲನ, ವಿಯೋಗ, ಸಂಯೋಗ ಇವುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರ ಆಕೃತಿಗಳಿಂದಲೇ ನಿರೂಪಿಸುವರು. ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಶೃಂಗಾರವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇಂದಿನ ದಿನದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರವೆಂದರೆ ಮಾನವರ ಕಾಮಚೇಷ್ಟೆಯ ಸ್ಫುರಣವೆಂದೇ ಅರ್ಥ ಬರುವುದು. ಆದರೆ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಶೃಂಗಾರವು, ಪ್ಯಾರಿಸ್ ಚಿತ್ರಗಳ ಶೃಂಗಾರವಲ್ಲ. ಮನಸ್ಸನ್ನೂ, ಬುದ್ಧಿಯನ್ನೂ, ಆತ್ಮನನ್ನೂ, ಕಾಮದಿಂದ ಕಲುಷಿತವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಶೃಂಗಾರವಲ್ಲ. ಶೃಂಗಾರದ ಜೀವಾಳವು ಕಾಮದಲ್ಲಿಲ್ಲ, ಅದು ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಭಾಗವತ, ಹರಿವಂಶಾದಿಗಳ ಶೃಂಗಾರದ ಮರ್ಮವು ಈ ಪ್ರೇಮಮಯ ಶೃಂಗಾರವೇ ಹೊರತು, ರವಿವರ್ಮನು 'ಗೋಪಿಕಾ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣದಲ್ಲಿ' ತಂದಿಟ್ಟ ಉತ್ತಾನಶೃಂಗಾರವಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ವೈಷ್ಣವ ಕವಿಯೆಂದಿರುವನು. 'ನಾನು ನಿನಗಾಗಿ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಿಯಾದೆ.'[1] ಎಲ್ಲಿ ವ್ಯಭಿಚಾರವು ಘನತರ ಅಪರಾಧ ವೆನಿಸದೋ ಅಂತಹದೊಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಈ ನುಡಿಯು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಬರುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಇದು ಪ್ರೇಮದ ಸಲುವಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗದ ಮಹಿಮೆಯನ್ನುಸುರುವ ಮಾತು ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಶಃ 'ವ್ಯಭಿಚಾರ'ವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗದು; 'ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಿಯಾದವಳು ಜಗದ ನಿಂದೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಕಾಮದ ಸಲುವಾಗಿ ಅಲಕ್ಷಿಸುವಂತೆ, ನಾನು ನಿನ್ನ ಸಲುವಾಗಿ ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ನಿಂದೆಯನ್ನು ಸಹಿಸಿದೆ' ಎಂಬುದೇ ಅದರ ಮರ್ಮ. ಈ ಮಾತಿಗೂ ಯೇಸು ಕ್ರಿಸ್ತನು ನುಡಿದ: 'ನಾನು ಮಗನನ್ನು ತಂದೆಯೊಡನೆಯೂ ಮಗಳನ್ನು ತಾಯಿಯೊಡನೆಯೂ, ಪ್ರತಿಭಟಿಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಬಂದಿರುವೆ' ಎಂಬೀ ನುಡಿಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುವುದುಚಿತವು. ಇಲ್ಲಿ ಯೇಸುವು ಕಲಹಪ್ರಿಯನೆಂಬ ಭಾವವಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಗೋಪಕನ್ನೆಯರ ಶೃಂಗಾರದ ಮರ್ಮವಾಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಅರಿತುಕೊಂಡೆವೆಂದರೆ, ಮುಂದೆ ಶೃಂಗಾರವೊಂದರಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಬಗೆಬಗೆಯ ಸವಿಗಳನ್ನುಣ್ಣಲು ಹೇಗೆ ಶಕ್ತನಾಗುವನು ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿ ಶೀಲಿಸೋಣ.

---

1. Rajput Paintings Pt. I p. 27.



ನಾಯಕನಾಯಿಕಾ ಮಿಲನ.

(ಪುಟ ೩೭.)

ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳಿವೆ. ಸ್ವಾಧೀನ, ಪಥಿಕ, ಉತ್ಕಂಠಿತ, ಸಜ್ಜಕಾ, ಕಲಹಾಂತರಿಕ, ಖಂಡಿತ, ಪ್ರೋಸಿತಪ್ರೇಯುಸಿ, ವಿಪ್ರಲಬ್ಧ, ಮತ್ತು ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ಎಂಬೆಂಟು ನಾಯಿಕೆಗಳು ಶೃಂಗಾರದ ಅವಯವಗಳೆನ್ನಬಹುದು.

೧. **ಸ್ವಾಧೀನಪಥಿಕ:**— ಪತ್ನಿಯು ಪತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಅರಿಕೆಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಾವವಿದು. ಪರಮಾತ್ಮನ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಭಕ್ತಿಯ ಅತಿಶಯದಿಂದ, ತನ್ನ ಪ್ರೇಮದ ಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಭಕ್ತನಿಗೆ ಸರಿಹೋಲುವುದಿದು.

೨. **ಉತ್ಕಂಠಿತ:**— ಪತಿಯ ಆಗಮನವನ್ನೂ ಪ್ರೇಮವನ್ನೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ನಾಯಿಕೆಯವಳು.

೩. **ಸಜ್ಜಕಾ:**—ಪತ್ನಿಯು ಪತಿಯ ಸಲುವಾಗಿ ಹಾಸಿಗೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಅವನ ಆಗಮನವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವಳು. ೧೨ನೇ . . . ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಮೋಲಾರಾಮನೆಂಬ ಚಿತ್ರಕುಶಲನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಹೇಳುವೆವು. ಈತನು ಕವಿಯೂ ಆಹುದು. ಅವನು ಅದೇ ಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ ಈ ಎರಡು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವನು.

॥ ದೋಹಾ ॥ ಬನಿಠನಿ ಆಯ ಸಹೇಟಮೇಂ, ಬೈಠೀ ಅತಿಸುಕುಚಾಯ । ಜ್ಯೋಂ ಪತಂಗ ಪಿಂಜರ ಹೀ ಮೇಂ, ವಾಸಕ ಸಜ್ಜಾ ಜಾಯ್ ॥

(ಅರ್ಥ: ಉಡಿಗೆತೊಡಿಗೆಯಿಂದ ತುಂಬ ಶೃಂಗಾರಿತಳಾದರೂ ಅತ್ಯಂತ ಆತುರಪೀಡಿತಳಾಗಿರುವಳು. ಪಂಜರದಲ್ಲಿರುವ ಪಕ್ಷಿಯಂತೆ, ಅವಳೀಗ ತಳಿರಿನ ಹಾಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವಳು.)

ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಮೋಲಾರಾಮನ ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥವು ಹೀಗಿದೆ: ಬಳ್ಳಿಯಿಂದ ಆವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕಮಲದ ದಡಿಯಂತೆ, ಈಕೆಯು ಸುಗಂಧವನ್ನು ಬೀರುವ ಗಿಡಮರಗಳ ನಡುವೆ ಕುಳಿತ ಸುಗಂಧವನ್ನು ಭೋಗಿಸುತ್ತಿರುವಳು ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಪಕ್ಷಿಗಳು ಕಲ್ಲೋಲವನ್ನೆಬ್ಬಿಸುತ್ತಿರುವುವು. ಅವಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇಣಿಕಿನೋಡುತ್ತಿರುವಳು. ದೀಪದ ಜ್ವಾಲೆಯು ದೀಪದಲ್ಲಿ ಅಡಗಲೆತ್ನಿಸಿದಂತೆ, ಇವಳು ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ತಿರುಗಿ ತನ್ನ ರೂಪವನ್ನು ಮರೆಯಾಗಿರಿಸಲೆತ್ನಿಸಲು ಕೈಲಾಗದೆ ಕುಳಿತಿರುವಳು. ಮತ್ತು ನೀಲ ಸೀರೆಯನ್ನುಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಂದಲಾಲ (ನಂದಕುಮಾರ)ನಿಗಾಗಿ ಇದಿರುಕಾದಿರುವಳು.

೪. **ಕಲಹಾಂತರಿಕ:**— ಪತಿಯು ಬಂದು ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ಖಂಡಿಸಲೆತ್ನಿಸುವನು. ಆಗ ಪತ್ನಿಯು ಸಿಟ್ಟಾಗಿ ಅವನನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವಳು. ಮುಂದೆ ತಾನೇ ಅವನ ವಿರಹಕ್ಕಾಗಿ ಬಹಳವಾಗಿ ಪರಿತಪಿಸುವಳು.

೫. **ಖಂಡಿತ:**— ಪತಿಯು ಆ ರಾತ್ರೆ ಮನೆಗೆ ಬಾರದೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ಮರುದಿನ ಅವನನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಖಂಡಿಸಬೇಕೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿರುವ ಸತಿಯ ಭಾವ.

೬. **ಪ್ರೋಸಿತ ಪ್ರೇಯುಸಿ:**— ಪತಿಯು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ವೇಳೆಗೆ ತಾನು ಬರುವೆನೆಂದು ಹೇಳಿ ಹೋಗಿರುವನು. ಅದೇ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಪತ್ನಿಯು ಕುಳಿತಿರುವಳು. ಅವನ ಆಗಮನವಿನ್ನೂ ಇಲ್ಲ.

೭. **ವಿಪ್ರಲಬ್ಧ:**— ತಾನು ಪತಿಯನ್ನೊಂದು ನಿಶ್ಚಿತಕಾಲಕ್ಕೆ ಬರಹೇಳಿದ್ದು, ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಾದರೂ ಅವನ ಆಗಮನಕ್ಕಾಗಿ ಕಾದಿರುವಳು. ಅವನ ಆಗಮನವಿಲ್ಲದೆ ಸಲುವ ಗಳಿಗೆಯಿದು.

೮. **ಅಭಿಸಾರಿಕಾ:**— ತನ್ನ ಪ್ರಿಯನೆಲ್ಲಿರುವನೆಂದು ಹುಡುಕಿ ಹೋಗುವ ಬಾಲೆ. ಭಕ್ತನು ದೇವರನ್ನು ಕಾಣದಿದ್ದರೆ, ಅವನ ಆಗಮನಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರೇಮದ ಹಸಿವಿನಿಂದ ಮರುಳನಾಗಿ ಅಲೆಯುವಂತೆ.

ಹೀಗೆ ಶೃಂಗಾರನಾಯಕ ಭಾವಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ, ನಾಯಕನಾಯಿಕೆಯರ ಮಿಲನ, ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. (೧೬)ನೇ ಚಿತ್ರವು ಇಂಥ ಮಿಲನದ ದೃಶ್ಯವು. ಇಲ್ಲಿ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರು ಪರಸ್ಪರ ಜನಶೂನ್ಯ ವನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಭೇಟಿಯಾಗಿರುವರು. ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ 'ಗೀತಾಗೋವಿಂದ'ದ ನುಡಿಯನ್ನು ನೋಡಿರಿ.

"ಮಾಮತಿವಿಫಲರುಷಿ ವಿಫಲೀಕೃತಮವಲೋಕಿತುಮಧುನೇದವಮ್। ಮಿಲತಿ ಲಜ್ಜಿತಮಿವ ನಯನಂ ತವ ವಿರಮ ವಿಸೃಜ್ ರತಿಖೇದವಮ್। ಶ್ರೀ ಜಯದೇವ ಕವೇರಿದಮನುಪದನಿಗದಿತ ಮಧುರಿಪುಮೋದವಮ್। ಜನಯತು ರಸಿಕ ಜನೇಷು ಮನೋರಮ ರತಿರಸಭಾವ ವಿನೋದವಮ್।"

ಇನ್ನು ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರ ಮಿಲನವಿರಹಗಳ ಚಿತ್ರಗಳಿರುವಂತೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲಲೀಲೆಗಳ ಚಿತ್ರವೆಷ್ಟೋ ಇರುವುವು. ಕಾಳಿಂಗಮರ್ದನ, ಗೋವರ್ಧನಧಾರಿ, ಇವೇ ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಗೋಪಾಲಬಾಲಕರು ಗೋಪಕೃಷ್ಣನೊಡಗೂಡಿಕೊಂಡು ಗೋಧೂಳಿಯ ಸಮಯ ತಮ್ಮ ಯಾನತ್ತು ಗೋವೃಂದವನ್ನಟ್ಟಕೊಂಡು ನಗರಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಮಾಡುವ ಒಂದು ಅತಿ ಸೊಗಸಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾವು ಕಂಡಿರುವೆವು. ಮೋಲಾ ರಾಮನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ನಾವು ಅವನ 'ಶಿವಪಾರ್ವತಿ' ಚಿತ್ರವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವೆವು. ಅದು ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರ ಮಿಲನದ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವ ಕೃತಿಯು.

ರಾಜಪುತ್ರ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ನವೀನವೂ ಆದ ಯತ್ನವೆಂದರೆ ಅದು, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು. ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಗುರಿಯು ಒಂದೇ ಆದಬಳಿಕ ಸಂಗೀತದ ಅರ್ಪಣೆಯಾದರೂ ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಅರ್ಪಿತವಾಗಬೇಕೆಂದಾಯಿತು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರ ಕಲಾಕುಶಲನು, ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ರಾಗರಾಗಿಣಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರರೂಪವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿರುವನು. "ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಯಾವುದಾದರೂ ರಾಗರಾಗಿಣಿಯ ಅಧಿಷ್ಠಾತ್ರಿದೇವತೆಯ ಸ್ವರೂಪವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲ ಕೆಲವು ಭಾವಗಳ ಟೀಕೆಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಯಾರ ಭಾಷೆಯು ಸಂಗೀತವಾಗಿರುವುದರ ಬದಲು, ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ (Visual) ವಾಗಿರುವುದೋ ಅಂಥವರಿಗಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಸಂಗೀತದ ವಿಮರ್ಶೆಯೋ ಟೀಕೆಯೋ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು."[1] ಈ ರಾಗರಾಗಿಣಿಗಳ ನೆಲಗಟ್ಟನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಪ್ರೇಮ ಇಲ್ಲವೆ ವಿರಹಗಳ ಮೇಲೆ ಇರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮವಿರಹಕ್ಕೆ ಕೇಂದ್ರವಾಗಬೇಕಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರೆಂದೇ ಆರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂಥ ಚಿತ್ರಗಳ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವುದಾಗಲಿ, ಅರಿಯುವುದಾಗಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಠಿಣವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿಂಥ ಒಂದೆರಡು ಚಿತ್ರಗಳ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಒಳಿತು.

ಹಿಂದೋಲಾ ರಾಗ:— ಅವನು ಅರಸಿನ ಬಣ್ಣದ ನಿಲುವಂಗಿಯನ್ನು ಧರಿಸಿ ರತ್ನಖಚಿತ ಕಿರೀಟವನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವನು. ಅವನ ಮೈಯು ಸುವರ್ಣದಂತೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಅವನ ಹೆಸರು ಪ್ರೇಮಾಧಿದೇವನೆಂದು. ಅವನು ಮೃದು ಮಧುರಗಾನವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾ ಸುವರ್ಣದ ಉಯ್ಯಾಲೆಯಲ್ಲಿ ರಮಿಸುತ್ತಿರುವನು. ಅವನ ಪತ್ನಿಯರಾದರೂ ಪ್ರೇಮಭರಿತರಾಗಿ ಅವನಿಗಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿರುವರು. ಈ ಸುಂದರರಾಗವನ್ನು ಬೆಳಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲವೆ ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವರು.

೧೩ ಚಿತ್ರವು ಇದೇ ರಾಗದ ರಾಗಿಣಿಯೊಂದು. ಪಟಮಂಜರಿ ರಾಗಿಣಿಯ ಚಿತ್ರವಿದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ನಾರಿಯು ಪತಿಯ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಕೊರಗುತ್ತಿರುವಳು. ಅವಳ ಸುಂದರ ಶರೀರವು ಕೃಶವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಅವಳು ತೊಟ್ಟದ್ದ ಹೂಮಾಲೆಯು ಅವಳ ತಪಿಸುವ ದೇಹದ ಸೆಕೆಗೆ ಒಣಗಿಹೋಗಿದೆ. ಹಗಲುರಾತ್ರಿ ಅವಳು ಕೊರಗುತ್ತಿರುವಳು. ಅವಳಿಗೆ ಇನ್ನಾವ ಗೊಡವೆ ಇಲ್ಲ. ಸುಂದರ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಅವಳು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವಳ ಬಯಕೆಯೊಂದೇ—ಪ್ರಿಯನ ದರ್ಶನ. ಇದನ್ನು ರಾತ್ರಿಯ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಹರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವರು.

ಇವುಗಳೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ಹೊಳೆಯುವ ಒಂದು ಗೂಢವಿಚಾರವೆಂದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಭರತಖಂಡದ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಹರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರವಾಹವು ಒಂದೇ. ಅದು ಪ್ರೇಮಭಕ್ತಿ. ಬೌದ್ಧ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಅದು ಯಾವ ಬಹಿರ್ರೂಪವನ್ನೇ ತಾಳಿರಲಿ, ಅದಕ್ಕಾ ಮೊದಲಿನ ಹೊದ್ದಿಕೆಯು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ರಾಜಪುತ್ರ ಕುಲದಲ್ಲಿ ಅದರ ಕವಚವು ಇನ್ನಾವರೀತಿಯಿಂದಲೇ ಕಾಣಿಸಲಿ, ಅವೆಲ್ಲವುಗಳ ನಡೆನುಡಿಯು ಒಂದೇ. ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನ ವರೆಗೆ ಅದು ಆತ್ಮನು ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನರಿಯಲು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಹೋರಾಟದ ಚಿತ್ರ. ಹೀಗೆ ಯುಗಾಂತರದಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದ

1. Rajput Painting Pt. I. p. 65.



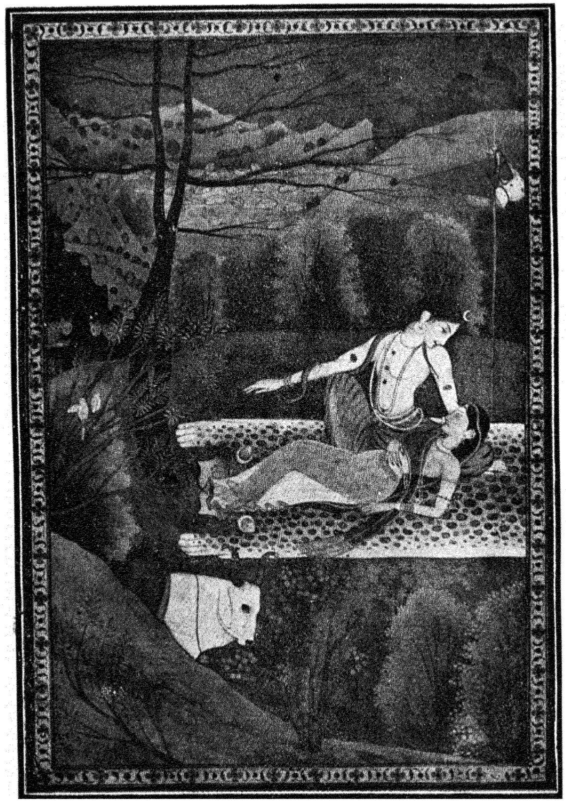
ಸಜ್ಜಿಕಾ.

(ಪಟ ೭೭.)



ಪಟಮಂಜರಿ ರಾಗಿಣಿ.

(ಪಟ ೭೮.)



ಶಿವಪಾರ್ವತಿ.

(ಪುಟ ೭೯.)

ಹೃನ್ಮಂದಿರದ ಸಂದೇಶವನ್ನು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ರೂಪಾರಾಧನೆಗೆ ಬಲಿಕೊಡುವುದಾದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲೆನಿಸಿದ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಈಗ ನಾವು ರಾಜಪುತ್ರ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ತಿಳಿಯೋಣ ಎಂದರೆ ನಮಗೆ ಅವರ ಹೆಸರು ಕೃತಿ ಇವುಗಳ ಸಮಗ್ರ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲ. ಅಜಮಿರಾರ ಕಲಮಿನ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಹಲವು ವಿದೇಶೀಯ ಚಿತ್ರಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುವು. ಇನ್ನು ಕಾಂಗ್ರಾ ವರ್ಗದ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮ್ಮ ಡಾ। ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಶ್ರೀ. ಅಜಿತಘೋಷ, ಶ್ರೀ. ನಾನಾಲಾಲ ಮೆಥಾ ಮೊದಲಾದ ಮಹನೀಯರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಗ್ರಹವಿದೆ. ಆದರೆ ಹೆಸರು ಚರಿತ್ರೆ ಇವುಗಳ ಪರಿಚಯವುಂಟಾದ ಚಿತ್ರಕಾರನೆಂದರೆ ಮೋಲಾರಾಮನೊಬ್ಬನೆನ್ನಬಹುದು. ಅವನು (ಪಂಜಾಬಿನ) ಗಡವಾಲ ಪ್ರಾಂತನಿವಾಸಿಯು. ಅವನು ೧೮ನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಬದುಕಿದ್ದನೆಂದು ಕಾಣುವುದು. ಆತನು ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಅವನ ರಾಜನ ಹೆಸರು 'ಜಿಕೀರತ್ ಸಾಹ' ಒಮ್ಮೆ ಈ ಅರಸನನ್ನು ಇವನ ವೈರಿಗಳು ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹೋದರು. ಈ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಅರಸನ ದೂತನೊಬ್ಬನು ಬಂದು, ಮೋಲಾರಾಮನು ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ತಿಳಿಸಿದನು. ಅರಸನವನಿಗೆ "ಇದು ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಆಯುಷ್ಯವನ್ನು ಕಳೆಯುವ ಕಾಲವಲ್ಲ"ವೆಂದೂ ತಿಳಿಸಿದ್ದನು. ಆಗವನು ತಾನು ನಾಹನಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಅರಸನನ್ನೂ ಸೇನೆಯನ್ನೂ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬರುವೆನೆಂದು ತಿಳಿಸಿದನು. ಆದರೆ ಸೆರೆಯಾದ ಅರಸನು ಇದಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿಸಲಿಲ್ಲನಂತೆ. ಮೋಲಾರಾಮನ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಅವನನ್ನು ಹೋಗಗೊಡಲಿಲ್ಲನಂತೆ. ಆಗ ಮೋಲಾರಾಮನು ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಕವಿತೆಯನ್ನೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನೂ, ಬರೆದು ನಾಹನದ ಅರಸನಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಲು ಅವನು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಸೇನಾಯುಕ್ತನಾಗಿ ಬಂದು, ಸೆರೆಯಾದ ಅರಸನನ್ನು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಿದನಂತೆ. ಅಂಥ ಚಿತ್ರವೂ ಕವಿತೆಯೂ ಯಾವದೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಎಲ್ಲರೂ ಕುತೂಹಲಪಡಬಹುದು. "ಕೀಚಕೇ ಬೀಚಮೇಂ ಹಾಥೀ ಪಂಸ್ಯೆ. ತಬ ಹಾಥಿಕೋ ಹಾಥ ದೇ ಹಾಥಿ ನಿಕಾರ್‍ಯೆ" ಅರ್ಥ:— ಒಂದು ಆನೆಯು ಕೆಸರಿನೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಸಿಲುಕಿರಲು ಆಗ ಇನ್ನೊಂದು ಆನೆಯು ತನ್ನ ಸೊಂಡಿಲನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಹೊರಕ್ಕೆ ತೆಗೆಯುವುದು. ಆ ಚಿತ್ರವಾದರೂ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಎಂಥ ಯೋಗ್ಯ ಸಂದೇಶ!

೧೪ನೇ ಚಿತ್ರವೂ ಮೋಲಾರಾಮನಿಂದಲೇ ವಿರಚಿತವಾದುದು. ಇವನ ಪ್ರೌಢ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲೊಂದು ವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯ ಮೇಳವು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಕಣ್ಣನ್ನು ಕುಕ್ಕುವ ಬಣ್ಣವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಮನಸ್ಸನ್ನಪಹರಿಸುವ ಸೊಬಗಿದೆ. ಪಾರ್ವತಿಯು ಶಿವನ ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ವಿಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿರುವಳು. ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯಶರಣಾದವನಿಗೆ ಇಂಥ ನಿಶ್ಚಿಂತೆಯು ದೊರೆಯುವುದು. ಅವನೇ ಕಾಯುವವನಾಗುವನು. ಸುತ್ತಲಿನ ನಿಸರ್ಗದ ಚಿತ್ರವು ತೀರ ಮನೋಹರವಾಗಿದೆ. ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಬೆಳಗುವ ಆ ಚಿಕ್ಕ ಚಂದ್ರನು, ಆ ಗಿಡಮರಗಳು, ಗುಡ್ಡಬೆಟ್ಟಗಳು, ಪಶುಪಕ್ಷಿಗಳು, ತೀರ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರೇಖೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಲಾಲಿತ್ಯವಿದೆ. ಶಿವನು ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯ ಸುಖನಿದ್ರೆಯನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಿರುವ ವಿಧಾನವು ತೀರ ಸೊಗಸಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಚಿತ್ರಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ಅಂಚು ಸಹ ತಕ್ಕುದಾಗಿದೆ.

ಕಾಂಗ್ರ ಪ್ರಾಂತವು ೧೩೬೦ರ ತನಕ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಫಿರೋಜಷಹನು ಆ ವರುಷ ದಂಡೆತ್ತಿಬರಲು ಅದು ಅವನಿಗಧೀನವಾಯಿತು. ೧೫೩೬ರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ಅರಸರು ಮೊಗಲರ ಮಾಂಡಲಿಕರಾದರು. ಸಾಧಾರಣ ೧೮೧೬ರಲ್ಲಿ ಅದು ಬ್ರಿಟಿಷರ ಅಧೀನಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಈ ಪ್ರಾಂತವು ಕೊನೆಕೊನೆಗೆ, ಅಷ್ಟೊಂದು ಉತ್ತಮ ಶ್ರೇಣಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತಿತ್ತು. ಆದರೆ, ೧೯೦೫ನೆ ಇಸವಿ ಎಪ್ರಿಲ ೪ರ ದಿನ 'ದರ್ಮಶಲ' ಭೂಕಂಪಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಇಡೀ ಜಿಲ್ಲೆಯೇ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣೆಯಾಯಿತು. ಅಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರಕಾರರ ವಂಶಜರೂ ಅವರ ಚಿತ್ರಕುಲದೊಡನೆ ಸಮಾಧಿಗೊಂಡರು. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರದ ಆ ತೀರ ದುರ್ಬಲ ಉಸಿರಾಟವೂ ಸಹ ನಿಂತುಬಿಟ್ಟಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ಅಂದರೆ ಕಂಪೆನಿಸರಕಾರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೊಂದಿಗೆ, ರೂಪಾತ್ಮಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಪೂಜೆಯು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿತ್ತು.

ನವಯುಗ.

'ಗತಕಾಲಂ ಲಯಮಾಯ್ತು' ರನ್ನನ ಈ ನುಡಿಯು ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವೈಭವವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಮನವರಿಕೆಯಾಗುವುದು. ಭಾರತದ ಸುದಿನವು, ಸುಕೃತಿಗಳೂ, ಗತವಾದುವೆಂಬಂತೆಯೇ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಂತು, ತಂಜಾವೂರು, ದೇಹಲಿ, ಮೈಸೂರು ಎಂದು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಜೀವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಶರೀರದಂತೆ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಕಲೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿಲ್ಲದವರ ಮುಂದೆ ಅದು ಮಕ್ಕಳ ಆಟದ ಸಾಮಾನಿನಂತೆ ಆಟದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ವಿಕ್ರಯಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಆ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದ್ದರೂ ಬದುಕಿದ್ದಂತಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಒಬ್ಬ ಕವಿಯು, ಒಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು. ಅವನ ಒಡವೆಗಳು ಬಾಜಾರದಲ್ಲಿ ಬಿಕರಿಯಾಗುವ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲ. ಅವನನ್ನು ಅರಿಯುವರು ಬಲು ಸ್ವಲ್ಪಮಂದಿ. ಅವನ ಪೋಷಣೆಯು ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಎಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅಂತರಿಕ ಹಿತವಿಲ್ಲದೆಹೋಯಿತೋ, ಎಂದು ಸಮಾಜವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಇಹಪೂಜೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಿತೋ ಅಂದೇ ಕಲೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಭ್ಯತೆಗಳ ಹುಟ್ಟಡಗಿತು. ಆದುದರಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಅಪೂರ್ವ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಚಿತ್ರ ವಸ್ತುಗಳೆನಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಯಾರೊಬ್ಬರಿಗೂ ಅದರ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ಆನಂದದ ಸವಿಯನ್ನುಣ್ಣುವ ಶಕ್ತಿಸಾಹಸಗಳೆರಡೂ ಇದ್ದಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಸುದೈವದಿಂದ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ಕಲಾಶಾಲೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ ಬಂದ ಶ್ರೀ। ಇ. ಬಿ. ಹಾವೆಲ್‌ರವರು ಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಗತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಅವರು ವಿದೇಶಿಗಳಾದರೂ ಹಿಂದೀ ಜ್ಞಾನ ಭಂಡಾರದ ಸವಿಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಉಂಡವರಿದ್ದರು. ಆದಕಾರಣ ಅವರು, ತಮ್ಮ ಅಧಿಕಾರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಹಿಂದೀಯರು ಪರರ ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ, ಮನೆಯಲ್ಲಿನ ಅಮೂಲ್ಯ ಐಶ್ವರ್ಯವನ್ನು ಮರೆತು ಹೆರವರಲ್ಲಿ ತಿರುಪಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು ತೀರ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೆಂದು ಸಾರಿದರು. ಇದನ್ನು ಕಂಡು ಹಲವರು ಬೆರಗಾದರು! 'ತಿರುಪಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಡವೆಂದಿದ್ದರೆ ಇನ್ನಾರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬೇಕು?' ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ಆಗ ಹಾವೆಲರು 'ನಿಮ್ಮ ಹಿಂದೀ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಿ' ಎನ್ನಲು, ಎಲ್ಲರೂ ಗೊಳ್ಳೆಂದು ನಕ್ಕರು. ಇದು ಹಿಂದೀಯರು ಉನ್ನತಿಗೆ ಬರಬಾರದೆಂಬುದರಿಂದ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಕುತಂತ್ರವೆಂದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಕಂಡಿತು. ಕೆಲವರು, ಇವರನ್ನು ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಅಧ್ಯಾಪಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದುದೇ ತಪ್ಪೆಂದರು. ಆದರೆ ಇವರ ಸಂದೇಶವು ಕೆಲವು ವಿಚಾರಶೀಲರಿಗೆ ಕೇಳಿಸದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ದೇಶದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮರ್ಮವೇನೆಂಬ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಡಾ। ಅವನೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರವರು ವಿಚಾರಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಇವರಿಗೆ ಶ್ರೀ। ನಂದಲಾಲವಸು, ಶ್ರೀ। ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಶಿಷ್ಯರಾದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನವಯುಗಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಗಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂದಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವು ಮಾಸಗಳನ್ನು ಅಜಂತದ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಕಳೆದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಅನೇಕಾನೇಕ ರಾಜಪುತ್ರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಶ್ರೀ। ಹಾವೆಲರ ನುಡಿಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸವಿದರು. ಈಗವರಿಗೆ ಖಚಿತವಾಯಿತು – ನಮಗೆ ಅತಿ ಭದ್ರವಾದ ನೆಲಗಟ್ಟಿದೆ ಎಂದು. ಅವರು ಹಗಲಿರುಳು ದುಡಿಯತೊಡಗಿದರು. ಪ್ರಾಚೀನರ ಧ್ಯೇಯಾತ್ಮಿಕ ಸಂದೇಶವನ್ನು ತಾವು ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಅವರಂತೆ ಸಂಕೇತ, ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಸಹಾಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ನವ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಈಗ ಅವರ ತಂಡವನ್ನು ಶ್ರೀ. ಅಸಿತಕುಮಾರ ಹಲ್ದಾರ, ಶ್ರೀ ಪ್ರಮೋದಕುಮಾರ ಚೆಟರ್ಜಿ, ಶ್ರೀ। ಕ್ಷಿತೀಂದ್ರನಾಥ ಮುಜುಮುದಾರ ಮೊದಲಾದವರು ಸೇರಿಕೊಂಡರು. ಇಂದು 'ಬಂಗಾಳದ ಚಿತ್ರಕಲೆ'ಯೇ ಈ ನವಯುಗದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ. ಈ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳು ಒಂದೇಸವನೆ ಪ್ರಾಚೀನರ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಕರಣೆಯೆಂದರೆ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿ



ನಾತಿರ್ ಸ್ಮೃತಿ.

(ಚಿತ್ರಕಾರ:-ಡಾ। ಅವನೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ.)

ಯಲ್ಲಿರುವ ಉತ್ಪಾದನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಂದಂತೆಯೇ ಸರಿ. ಈ ನವಯುಗದ ಕಲಾವಂತರು, ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂದೇಶದೊಡನೆ ತಂತಮ್ಮ ವಯ್ಯಕ್ತಿಕ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ಹೊಸಹೊಸ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸತೊಡಗಿದರು. ಇವರ ಯತ್ನವು ೨೫ ವರುಷದ ವರೆಗಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಅಲ್ಪಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಗಳಿಸಿದ ಯಶಸ್ಸು, ಹಿಂದೀಯರಿಗೆ ಮನವಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಎಂಥ ಅಸಾಧ್ಯವನ್ನೂ ಅತಿ ಅಲ್ಪ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿದೆ.

ಈ ನವಚಿತ್ರವರ್ಗದವರ ವಿಷಯಗಳು ಪೂರ್ವಿಕರಂತೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನೇ ಆದರಿಸಿದುವು. ಇನ್ನು ಇತಿಹಾಸ ಸಂಬಂಧವಾದ, ಇಲ್ಲವೆ, ಸಾಂಸಾರಿಕ ವಿಷಯವಾದ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲವುಗಳು ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಜೀವವನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ನವಯುಗದ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಕಾರರ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ಓದುಗರಿಗೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವೆವು.

ಶ್ರೀ। ಡಾ। ಅವನೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು:—ಇವರು ಶ್ರೀ. ಕವಿ ರವೀಂದ್ರರ ಬಂಧುಗಳು. ಇವರೇ ನವಯುಗದ ಪಿತರು. ಇವರ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರಸಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಿಂಬವು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಹಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ಅಸ್ಖಲಿತ ಭಾರತೀಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುಳ್ಳವುಗಳೇ. ಇವರು ಬರೆದಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿವೆ. ಶಹಜಹಾನ, ಶಹಜಾಹಾನನ ಮರಣ, ಬಾಲ್ಯದ ಸ್ಮೃತಿ, ಬುದ್ಧಜನ್ಮ, ತಾಯಿ, ವನರಾಣಿ, ಅಭಿಸಾರಿಕಾ, ಧರ್ಮರಾಯ ಸ್ವರ್ಗಗಮನ, ರಾಣಿತಿಶ್ಯರಕ್ಷಿತೆಯೂ ಬೋಧಿವೃಕ್ಷವೂ, ಪ್ರವಾಸದ ಅಂತ್ಯ, ಚೀನಿಪ್ರವಾಸಿ ಹಯೆನಸಾನ, ಇವೇ ಕೆಲವುಗಳು.

ಅವರ 'ಶಹಜಹಾನನ ಕೊನೆಯ ಗಳಿಗೆ'ಯ ಚಿತ್ರವು ಮೊಗಲ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯುವುದು. ಶಹಜಹಾನನು ಮೃತ್ಯುಶಯ್ಯೆಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನರಮನೆಯ ಒಂದು ಜಗುಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿರುವನು. ಕಾತರಳಾದ ದಾಸಿಯೋರ್ವಳು ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವಳು. ಮೃತ್ಯುಮುಖನಾದವನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಕೊನೆಯಬಾರಿಗೆ ದೂರದಲ್ಲಿ ವಿರಾಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ತಾಜಮಹಾಲಿನ' ಕಡೆಗೆ ಹರಿದಿದೆ. ಇತ್ತ ಅವನ ಹೃದಯದೀಪವು ನೊಂದುತ್ತಿದೆ. ದಿಗಂತದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರನು ಅಸ್ತಮಿತನಾಗುತ್ತಿರುವನು. ದೊರೆಯ ಆತ್ಮವು ಈಗಾಗಲೇ ಪತ್ನಿಯ ಸಮಾಧಿಯನ್ನು ಸೇರಿದೆ. ಅರಸನು ತನ್ನ ವೈಭವವನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟು ಅನಂತನಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತಿರುವನು. ಎಂತಹ ಭವ್ಯಸ್ವಪ್ನ!

ಇನ್ನವರ 'ನಾತಿರ್ ಸ್ಮೃತಿ' ಇಲ್ಲವೆ ಬಾಲ್ಯದ ಸ್ಮರಣೆ (ಚಿತ್ರ ೧೫) ಬಣ್ಣದ ವೈಖರಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗದು. ವಯಸ್ಸಿನಿಂದ ಮುದುರಿ ಮಣ್ಣಾದ ಮುದುಕಿಯೋರ್ವಳು ಕುಳಿತಿರುವಳು. ಎದುರಿಗೆ ಕೆಲವು ಆಟದ ಒಡವೆಗಳಿವೆ. ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಅವು ಅವಳ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಬಿದ್ದಿವೆ. ಆಗಲೆ ಅವಳ ಮನವು ಮುಕ್ಕಾಲು ಶತಮಾನದ ಹಿಂದಿನ ಕನಸೊಂದನ್ನು ಅವಳ ಮುಂದಿರಿಸುವುದು. ತಾನು ಅವೇ ಆಟದ ಒಡವೆಗಳೊಡನೆ ಆಟವಾಡಿ, ಆನಂದದಿಂದ ಕಾಲಕಳೆದ ಶೈಶವದ ಸ್ಮರಣೆಯು ಅವಳಿಗೆ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಆ ಕಾಲದ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ, ಇಂದಿನ ಜರಠಾವಸ್ಥೆಗೂ ಅವಳು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವಳು. 'ಇಳೆಯೆಂಬುದೊಂದು ನಾಟ್ಯರಂಗ,' 'ನೀರ ಮೇಲಣ ಗುಳ್ಳೆ'— 'ಸಂಸಾರದೊಳು ಸುಖವಿಲ್ಲ'— ಈ ಸತ್ಯದ ಅನುಭವವಾಗುವುದು. ಈ ಗೂಢ ಸತ್ಯದ ಅನುಭವವು ಅವಳಿಗಾದಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ನಮಗೂ ಆಗುವುದು. ಎಂಥ ಕಠಿಣವಾದ ಸಂಸಾರಿಯ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಆ ಚಿತ್ರವು ಕಲುಕಿ ತನ್ನ ಸಂದೇಶವನ್ನೂದಿಹೋಗುವ ಶಕ್ತಿ ಅದರಲ್ಲಿದೆ. ಅದು ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸುವ ಬದಲು, ನಮ್ಮ ಹೃದಯವನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀ। ನಂದಾಲವಸು:— ಇವರು ಶ್ರೀ। ಅವನೀಂದ್ರರ ಶಿಷ್ಯರು. ಈಗವರು ರವೀಂದ್ರರ ಶಾಂತನಿಕೇತನದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿರುವರು. ಇವರ ಕರದಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದ ಕೃತಿಗಳಾದರೂ ಬಹಳ ಇವೆ. ಕೃಷಿಕ, ಸತಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಅರ್ಜುನನಿಗುಪದೇಶಿಸುವುದು; ಭರತನು ಶ್ರೀರಾಮನ ಆಗಮನವನ್ನಿದಿರುಕಾಯುವುದು, ಭಿಕ್ಷು ಇವೇ ಹಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ಅವರ ಕರದ ಕೃತಿಗಳು. ಬರೇ ಒಂದನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವೆವು.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಗೀತೆಯನ್ನುಪದೇಶಿಸುತ್ತಿರುವನು. ಕುರುಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯರು ವೈರಿ ಪಾಳೆಯದಲ್ಲಿ ನಿಂತುದನ್ನು ಕಂಡು ಕಂಪಿತನಾಗಿ, ದುಃಖದಿಂದ ಬಾಡಿಬೆಂಡಾದ ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಆತನು, ಉಪದೇಶ ವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವನು. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಮುಂದೆ ಅರ್ಜುನನು ತೀರ ಅಲ್ಪನು. ಬಾಲಕನು ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವ ನನ್ನು ಚಿತ್ರಕಾರನು ಬಾಲಕನಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವನು. ಅವನು ಏನೂ ಅರಿಯದವನಾಗಿ, ಮಗುವಿನಂತೆ, ಪರ ಮಾತ್ಮನ ಮೋರೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವನು. ನೀಲಮೇಘ ಶ್ಯಾಮನು ತನ್ನ ಗೀತೆಯನ್ನು ತಳಮಳದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿದ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಬೋಧಿಸುತ್ತಿರುವನು ವಿಶ್ವದ ಯಾವತ್ತು ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವನು. ಗುರುಶಿಷ್ಯರ ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಮಿಲನಗೊಂಡಿವೆ. ಅವರು ಯೋಗಯುಕ್ತರಾಗಿರುವರು. ಚಿತ್ರಕಾರನು ಕೃಷ್ಣನ ಹಣೆಗೆ ತೊಡಿಸಿದ ಮುಕುಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ತಲೆಬುರುಡೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವನು. ಅವನು ಸೃಷ್ಟಿವಿನಾಶಕನೆಂದೇ?

ಇನ್ನವನ ಭರತನ ಚಿತ್ರವು (೧೬) ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿವೆ. ಭರತನು ಹಿರಿಯಣ್ಣನ ಪಾದುಕೆಗಳನ್ನು ಪುಷ್ಪಗಳಿಂ ದಲಂಕರಿಸಿರುವನು. ಅದರ ಮೇಲೆ ರಾಜಛತ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವನು; ತಾನು ದಾಸನಾಗಿ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿರು ವನು. ವಿರಕ್ತಸನ್ಯಾಸಿಯ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ತೊಟ್ಟಿರುವನು. ಅಣ್ಣನಿಗಾಗಿ ಕಾದು ಕಾದು, ದಿನ, ತಿಂಗಳು, ವರುಷಗಳೇ ಸಂ ದುವು. ತಲೆಕೂದಲೆಲ್ಲ ಜಟಾಮಯವಾಗಿದೆ. ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ, ನಿರೀಕ್ಷೆ, ದುಃಖಗಳು ತುಂಬಿವೆ. ಅಣ್ಣನ ಆಗಮನ ವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರತಿ ಗಳಿಗೆಯೂ ಒಂದೊಂದು ಯುಗವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ.

ಶ್ರೀ। ಪ್ರಮೋದ ಕುಮಾರ ಚಟ್ಟೋಪಧ್ಯಾಯ:–ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಂಗಕುಶಲರು. ಮಿಲನ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ, ಅಶ್ವಿನೀಕುಮಾರ, ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ವಿದುರ. ಪುರುಷ ಪ್ರಕೃತಿ, ಚೈತನ್ಯದೇವನ ನರ್ತನ, ಇವೇ ಅವರ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು.

೧೭ ಮಿಲನದಲ್ಲಿ, ರಾಧೆಯು ಏಕಾಂತಸ್ಥಳವೊಂದರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಕಾದಿದ್ದು, ತನ್ನ ನಾಥನ ಆಗಮನವಾಗಲು ಅವನನ್ನು ತಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುವಳು. ಅದೀಗ ಅವಳ ಅಂತರಂಗವು ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಅವರೀ ರ್ವರು ಈಗ ಒಬ್ಬರಾಗಿರುವರು. ಹಿಂದೆ ಮರದೆಡೆಯಿಂದ ಅನೇಕ ಗೆಳತಿಯರು ಅದೇ ಮಿಲನದ ಸಲುವಾಗಿ ಇಣಿಕಿ ನೋಡುತ್ತಿರುವರು. ಚಿತ್ರಕಾರನು, ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟ ಶ್ರಮವನ್ನು ಉಳಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗ ಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರ ೧೮. ಈ ಚಿತ್ರಕಾರನ 'ಚಂದ್ರಶೇಖರ'ವು ಅನುಪಮವಾಗಿದೆ. ಬೂದು ಮಿಶ್ರಿತ ಕಪ್ಪು, ಮತ್ತು ಹಳೇ ನೆಲ್ಲಿನ ಬಣ್ಣ ಇವೇ ಮುಖ್ಯ ಬಣ್ಣಗಳು ಪ್ರಥಮ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಡ್ಯದ ಚಂದ್ರನೊಬ್ಬನೇ ಕಾಣಿಸುವನು. ಚಂದ್ರನ ಮೇಲೆ ಮನಸ್ಸನ್ನಿರಿಸಿ, ಆ ಶೋಭೆಯಲ್ಲೊಂದಾದರೆ, ಆ ಚಂದ್ರನಕಿರಣವು ವೃತ್ತಾಕಾರದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ, ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಮಹದೇವನ ಚಿತ್ರವು ಕಾಣಿಸು ವುದು. ಚಂದ್ರನಿಂದಲ್ಲವೆ ಚಂದ್ರಶೇಖರನ ಕೀರ್ತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಅದ್ಭುತ ಕಲ್ಪನಾ ಲಹರಿಯು ಹರಿದಾಡುತ್ತಿದೆ.

ಚಿತ್ರ ೧೯. ಕೃಷ್ಣವಿದುರರು ಈ ಚಿತ್ರವಾದರೂ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ವಿದುರನಂಥ ಶುದ್ಧ ಜೀವಿಯಿಂದೂ ಅವನ ಆತಿಥ್ಯವನ್ನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಅಷ್ಟು ಆದರದಿಂದೇಕೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದನೆಂಬುದನ್ನೂ ಈ ಚಿತ್ರವೇ ಬಣ್ಣಿಸಿ ಹೇಳುವಂ ತಿದೆ. ಆ ಪ್ರೇಮ, ಆತಿಥ್ಯ, ಗೆಳೆತನ, ಇವುಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿವೆ. ಕಪಿಯ ನೆಲ, ಹೊಸ್ತಿಲು, ಜಗು ಲಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬರೆದಿರುವ ಆ ವಿಚಿತ್ರ ಸೊಬಗಿನ ರಂಗವಲ್ಲಿಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಮಹಾಭಾರತದ ಯುಗಕ್ಕೆ ಸೆಳೆಯುತ್ತಿ ರುವದೆಂದೇ ಕಾಣುವುದು.

ಶ್ರೀ। ಅಸಿತಕುಮಾರ ಹಲ್ದಾರ:— ಇವರೀಗ ಲಕ್ನೋ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿರುವರು. ವಯ ಸ್ಸು ಕಡಿಮೆಯಾದರೂ ಇವರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿದೆ. ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವವಿದೆ. ಇವರು ಬಿಡಿಸಿರುವವುಗ ಳಲ್ಲಿ, ಯಶೋದೆ ಮತ್ತು ಬಾಲಕೃಷ್ಣ, ಶಿವಪಾರ್ವತಿ, ಸ್ವರ್ಗ, ಸಂಗೀತ ಶಿಖಿ, ಪೂಜಾರಿ, ರಾಸಲೀಲೆ, ಇವೇ ಕೆಲವು. ಅಸಿತಕುಮಾರರು 'ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಲಿ, ಪುರಾಣವಾಗಲಿ, ಸಂಜ್ಞಾಭಾವವಾಗಲಿ, ಇತಿಹಾಸವಾಗಲಿ, ಮಾನವ ರಾಗಲಿ, ನಿಸರ್ಗವಾಗಲಿ, ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ದೇವಮಾನವರ ಭಾವಗಳ ಐಕ್ಯತೆಯು ತುಂಬಿರುವುದು' ಹೀಗೆಂದು ಡಾ। ಜೆ. ಎಚ್. ಕಸಿನ್ಸರವರಿಗೆ ಅಂದಿರುವರು [1]

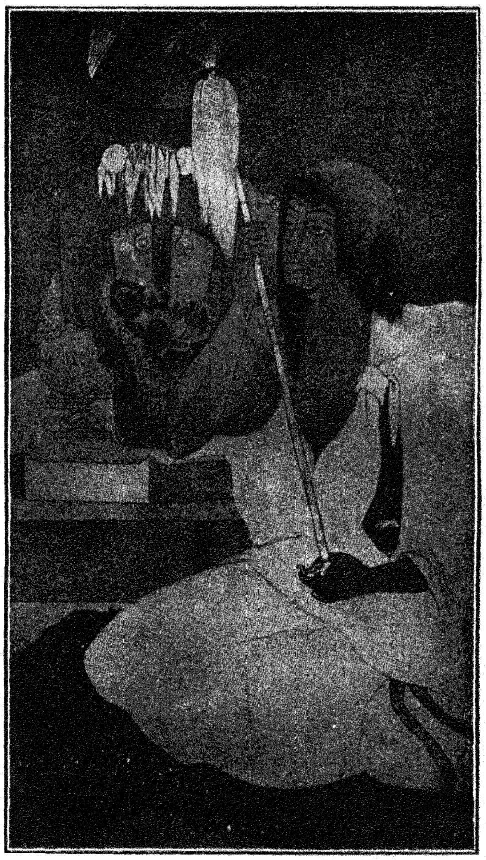
[1] Modern Indian Painters –'Asitkumar Haldar'.



ಚಂದ್ರಶೇಖರ.

(ಶ್ರೀಯುತ–ಪ್ರಮೋದ ಕುಮಾರ ಚಿತರ್ಜ)

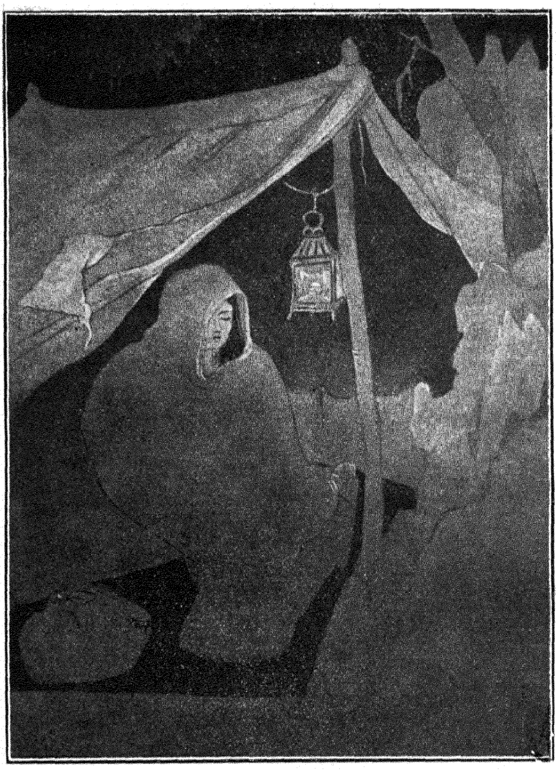
(ಪುಟ ೪೩)



ಭರತನ ನಿರೀಕ್ಷಣೆ.

(ಚಿತ್ರಕಾರ: – ನಂದಲಾಲ ವಸು)

(ಪುಟ ೪೨.)



ಬಂದಿನಿ.

(ಚಿತ್ರಕಾರ-ಅಸಿತಕುಮಾರ ಹಲ್ದಾರ.)

(ಪುಟ ೪೩.)

ಹಲ್ದಾರರು, ಮಳೆಗಾಳಿಯ ಸಿಡುಕಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ, ಆಶ್ರಯವಿಲ್ಲದೆ ಸಂಕಷ್ಟವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾ ಕುಳಿತಿರುವ ತಾಯಿಯನ್ನೂ ಆಕೆಯನ್ನೂ ಮಗುವನ್ನೂ ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿರುವರು. ತನ್ನ ಅತಿಶಯಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಮಗುವನ್ನು ಮಳೆಗಾಳಿಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಲು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಆ ನಿರರ್ಥಕ ಯತ್ನಗಳೂ, ಆಕೆಯ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಸೂಸುತ್ತಿರುವ 'ಬೇಗನೆ ಮಳೆಯು ನಿಂತೀತು' ಎಂಬ ವಿಶ್ವಾಸವೂ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೀಯರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಲ್ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ಎಂಥ ಅಪಾಯಬಂದರೂ ಅವರು, ದೈವಲೀಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿರಿಸಿ ಮುಂದೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾದೀತೆಂದು ನಂಬುವರು. ಹೀಗೆ, ಎಂಥ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲಾದರೂ ನಿರಾಶೆಯನ್ನಾಗಲಿ, ಅತ್ಯಂತ ಆನಂದವನ್ನಾಗಲಿ ಹೊಂದದಿರುವುದು ಹಲದಾರರ ಧ್ಯೇಯ. ಜಗತ್ತಿನ ಸುಖದುಃಖಗಳೆಲ್ಲ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವು. ಕಾಲದ ತೆರೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಿತ್ತು ನೋಡಬಲ್ಲೆವಾದರೆ ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಏನು ಅಡಗಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದೀತು?[1]

ಅವರ ಪೂಜಾರಿಯ ಚಿತ್ರವು ಕೇವಲ ರೇಖಾನಿರ್ಮಿತವಾದರೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬಳು ಭಕ್ತಳು, ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಸ್ನಾನವಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು, ದೇವರ ಗುಡಿಯ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಮಣಿಯುತ್ತಿರುವಳು. ಅವಳ ಬಗ್ಗಿದ ಕಾಲ್ಬೆರಳುಗಳು, ಗುಂಗುರು ತಲೆಕೂದಲು ಮೊದಲಾದುವುಗಳು; ಮೋರೆಯು ಮರೆಯಾಗಿರುವಾಗಲೂ ಸಹ ಅವಳ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿರಬಹುದಾದ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತದ ಶಿಖಿ. ಇದು ರವೀಂದ್ರನಾಥರ ಕೆಳಗಿನ ಗೀತೆಯನ್ನನ್ವಯಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಚಿತ್ರ.

"ನೀನಾವ ಗಾನದ ಶಿಖಿಯಿಂದ ನನ್ನ ಜೀವವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸಿದೆಯೋ, ಅದೀಗ ಹರಡಿದೆ, ಹರಡಿದೆ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಹರಡಿದೆ."

ನೀಲ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಈ ಎರಡೇ ಎರಡು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಭಾವದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಈ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಕೆಲಸಮಾಡಿರುವರು. ಸಂಗೀತದ ಅಧಿಷ್ಠಾತ್ರಿದೇವತೆಯೆನಿಸಿದ ಸರಸ್ವತಿಯು ತನ್ನ ವೀಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವಳು. ಆ ಗಾನತರಂಗಗಳು ಜ್ವಾಲೆಗಳಂತೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ಕವಿಯೂ ಚಿತ್ರಕಾರರೂ ಇಲ್ಲಿ ಆ ವಿಶ್ವಕರ್ತನೆನಿಸಿದ ಸಂಗೀತಗಾರನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವರು. ಅವನ ಗಾನವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಹಬ್ಬಿದೆ. ಆ ಗಾನತರಂಗದಲ್ಲಿ ಯಾವತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯು ಒಂದೇ ಆಗಿಹೋಗಿದೆ.

ಶ್ರೀ। ಹಲ್ದಾರರ 'ಸೀತೆ'ಯು ಚೆನ್ನಾಗಿರುವುದು. ಅಶೋಕವನದ ಸೀತೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರು ಮಾಡಿದ ಯತ್ನಕ್ಕಿಂತ ಶ್ರೀ। ಹಲ್ದಾರರ ಯತ್ನವೇ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾದುದು ಎಂದು ಶ್ರೀಮತಿ ನಿವೇದತ್ತರು ಹೇಳಿರುವರು. ಸೀತೆಯು ಅಷ್ಟೊಂದು ವಿರಹವೇದನೆಯನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಂಡು ಕುಳಿತಿರುವ ಆ ಗಂಭೀರ ಭಾವ, ಈ ದೈವೀ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಸಂತಯಿಸಲು ಮೂಡಿರುವ ಚಂದ್ರ, ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುವ ಅಭಯವಾಣಿಯ ತೆರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಯೋಚನಾ ಬಲವನ್ನು ತೋರಿಸುವುವು.

ಅವನು ಬಿಡಿಸಿದ 'ಎರಡು ಕಮಲ'ಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಪವಿತ್ರತೆಯ ಅವತಾರಗಳು. ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾ ನಿಪುಣರ ತಂದೆಯಾದ ವಿಶ್ವಕರ್ಮನಿಗೆ ಅವನ ಮಕ್ಕಳು ಅರ್ಪಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಕಾಣಿಕೆಯು.

ಬಂದಿನಿ ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಚಿತ್ರ ೨೦. ಯುದ್ಧಾ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅಬಲೆಯೊಬ್ಬಳು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯಲ್ಪಟ್ಟು, ತನ್ನ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನಿದಿರು ಕಾಯುತ್ತಿರುವಳು. ಒತ್ತಟ್ಟು ಪರಪುರುಷರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಭವಿಷ್ಯವೇನಾದೀತೆಂಬ ಚಿಂತೆಯೂ ಇನ್ನೊತ್ತಟ್ಟು, ದೈವಸಹಾಯದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವೂ ಬಲು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದು.

ಕ್ಷಿತಿಂದ್ರನಾಥ ಮುಜುಮದಾರ. ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀ। ಅರ್ಧೇಂದು ಕುಮಾರ ಗುಂಗುಲಿಯವರು ಒಂದು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದಿರುವರು. ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ। ಚೈತನ್ಯ ಕೃಷ್ಣರಿಗೆ ಉಚ್ಚಸ್ಥಾನವು ದೊರೆತಿದೆ. ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ, ಚೈತನ್ಯನೂ ಅವನ ಪತ್ನಿಯೂ, ಚೈತನ್ಯನ ಕ್ಷಮೆ, ಚೈತನ್ಯ ನರ್ತನ, ಚೈತನ್ಯನೂ ಮಯ್ಯೂರವೂ ಇವೇ ಕೆಲವುಗಳು. ಇನ್ನು ಗಂಗಾ, ಯಮುನಾ, ಶಕುಂತಲಾ ಮೊದಲಾದ ಅನ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇವೆ.

1. Ibid.

ಶ್ರೀಯುತ ನಂದಲಾಲರ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸುವುದಾದರೆ ಕ್ಷಿತೀಂದ್ರರು, ಅಜಂತ ಕಾಂಗ್ರಾ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಾದಿಹಿಡಿಯುವರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಉಡುಗೆತೊಡಿಗೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಒಂದು ವಿಲಕ್ಷಣ ಜಾಣ್ಮೆಯಿದೆ. ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಉಡುಗೆಯ ಮೇಲಿಂದ ಚಿತ್ರಗತ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬದುಕಿದ್ದ ಕಾಲದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವರು ಮಾಡಿಸುವರಲ್ಲದೆ, ಅವರ ಪಾಲಿಗೆ ಉಡುಗೆಯೆಂಬುದೊಂದು ಬರೇ ಅಲಂಕಾರಿಕ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾವ, ಗುಣಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವಂತಹ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರಕೌಶಲ್ಯವು ಅವರಲ್ಲಿದೆ. ಶರೀರಚಲನೆಯ ಭಾವವನ್ನಾದರೂ ಅವುಗಳಿಂದ ತೋರಿಸಲು ಬರುವುದು. ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಕಾರರು ಚಿತ್ರದ ಕೆಲವು ದೋಷಗಳನ್ನು ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಮುಚ್ಚುವರು. ಆದರೆ ಇವರು ಚಿತ್ರಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅದು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವರು. ಇನ್ನು ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಗಿಡಮರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವಾಗ ಸಹ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಬಿಡಿಸುವರು. ಅದು ವಿಷಯದಲ್ಲೊಂದಾಗಿ ಬರೆಯುವಂತೆಯೂ, ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸಿಲ್ಲುವಂತೆಯೂ ಮಾಡುವರು. ಅವರ ಶಕುಂತಳೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಮರ, ಹೂವುಗಳಿಂದ ಬೆಳಗುವ ಬಳ್ಳಿ ಇವುಗಳು ಸಹ ಶಕುಂತಲೆಯ ದೇಹದ ಅಪೂರ್ವ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ಸ್ಪರ್ಧಿಸುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ, ಮೀರುವಂತಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಅವರ ಚೈತನ್ಯಮಯೂರದಲ್ಲಿ, ಪುಷ್ಪರಾಶಿಯು 'ಚಿನ್ನದ ತಗಡಿನಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟ ಮುತ್ತಿನ ಮಣಿ'ಗಳಂತೆ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿವೆ. ಅವು ಮಯೂರದ ಮುಖಕ್ಕೊಂದು ಅಪೂರ್ವ, ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ.

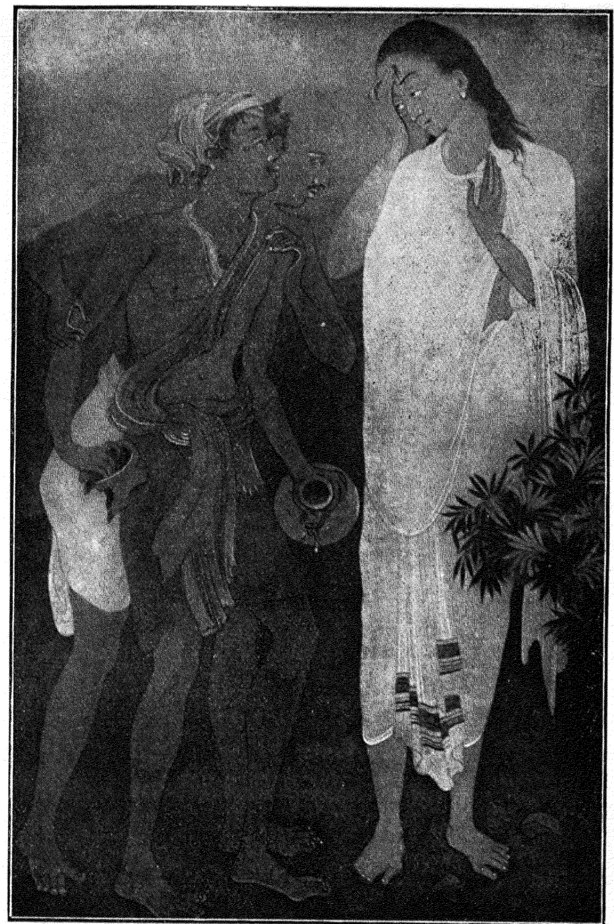
ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಶ್ರೀ। ಚೈತನ್ಯ ಮತ್ತು ಮಯೂರ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಚೈತನ್ಯನ ಅಪೂರ್ವ ಕಾಂತಿ, ಪ್ರೇಮಗಳು ರಂಜಿಸುತ್ತಿವೆ. 'ಚೈತನ್ಯನ ಕ್ಷಮೆ' ಎಂಬ ಚಿತ್ರ(೨೧.)ದಲ್ಲಿ 'ಕ್ಷಮೆಯು' ಸೂಸಿ ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅವರ ಹಣೆಯನ್ನು ಗಡಿಗೆಯೊಂದರಿಂದ ಹೊಡೆದು ನೋಯಿಸಿದ ಅಪರಾಧಿಯ ಎದುರಿಗೆ. ಅವನ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಡುತ್ತಿರುವ ಹೃದಯವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು, ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸಬಾರದೆಂದು ಶ್ರೀ। ಚೈತನ್ಯದೇವನು ಗಾಯವನ್ನು ಒಂದು ಕೈಯಿಂದ ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡಿರುವನು. 'ಮಹಾತ್ಮನನ್ನು ನೋಯಿಸಿದೆನಲ್ಲಾ' ಎಂದು ತಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಪರಾಧಿಯ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ. ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದ ಬುಗ್ಗೆಯೇ ಒಸರುತ್ತಿದೆ.

ಅವರ ರಾಸಲೀಲೆ, ಕುರುವಾಕ ಪುಷ್ಪ, ಇವು ಕೂಡ ಉತ್ತಮ ಮಾದರಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು. ಆದರೆ ಯಮುನಾ, ಗಂಗಾ ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಅಷ್ಟು ಭಾವಗರ್ಭಿತವಾಗಿಲ್ಲವೆನ್ನಬೇಕು

ಶ್ರೀ। ಗಗನೇಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಸಹ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಕಾರರು. ಇವರು ಡಾ' ಅವನೀಂದ್ರ, ಕವಿರವೀಂದ್ರರ ಬಂಧುಗಳು. ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಹಾದಿಯಿದೆ ಇವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ 'ಕ್ಯೂಬಿಸ್ಟಿಕ್' ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು, ಅಲ್ಲಾವುದ್ದೀನ, ಬಂಧನಕ್ಕೊಳಗಾದ ಬೆಳಕು. ಹಿಮಾಲಯದ ಗಾನ, ಪದ್ಮಿನಿ ಮೊದಲಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿರುವರು. ಕೇವಲ ಹಿಂದೀ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಡಿಸಿದ 'ಚೈತನ್ಯ ಶರೀರತ್ಯಾಗ'ದ ಚಿತ್ರವು ಇವರ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀ। ದೇವಿಪ್ರಸಾದ ರಾಯ್ ಚೌಧುರಿಯವರು:—ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವರ್ಣಿಕಾ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಧ್ಯೇಯದೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಯಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಲಾಕೋವಿದರು. ಅವರ, ಕುತೂಹಲ, ಮುಸಾಫಿರ್, ಗೋಪಕನ್ಯೆ, ಇವೆಲ್ಲ ಆ ಮಾದರಿಯವು. ಆದರೆ ರಾಯರು ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವಾಗ, ಇವರ ರೇಖೆಗಳು ಹಿಂದೀಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವುವಾದರೂ, ವರ್ಣಿಕೆಯು ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಾಮುಕತೆ'ಯ ಆಲಿಂಗನಕ್ಕೆ ದುಡುಕುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಕಾಣುವುದು. ಇವರ 'ಸುಮಾತ್ರ ಪಕ್ಷಿ'ಗಳು ಇವರ ನಿಸರ್ಗಪರಿಚಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು, 'ಮುಂಜಾನೆ' ಎಂಬ ಪ್ರಕೃತಿದೃಶ್ಯವು ಮನೋಹರವಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು ಬಂಗಾಳದ ಶ್ರೀ। ಶಾರದಾಚರಣ ವಕೀಲ, ಶ್ರೀ। ರಣದಾಚರಣ ವಕೀಲ, ಶ್ರೀ। ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ಸಿಂಹ, ಶ್ರೀ। ಅಬ್ದುಲ್ ರಹಮಾನ, ಶ್ರೀ। ಪಿಜರಹಮಾನ್ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಿಯೇ, ಸ್ಥಳಸಂಕೋಚದ ನಿಮಿತ್ತ ಮುಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ। ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ನಾರದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಿವರ್ಣಯುಕ್ತವಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ (ಮುಖಚಿತ್ರ) ಕೊಟ್ಟಿರುವ ನಿಮಿತ್ತ ಅದನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ.



ಚೈತನ್ಯನ ಕ್ಷಮೆ.

(ಚಿತ್ರಕಾರ:-ಕ್ಷಿತೀಂದ್ರನಾಥ ಮುಜುಂದಾರ.)

(ಪುಟ ೮೮)

ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಕನ್ನಡಿಗರೆನಿಸಿದ ಶ್ರೀ। ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ತೀರಾ ಅವಶ್ಯವು. ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಗುವ ಅನುಭವವು ಉಣ್ಣಲು ಸಿಗುವುದೇ ಹೊರತು ಬಣ್ಣಿಸಲು ಬರುವುದಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲರು ತಿಳಿದ ಮಾತೇ.

ಶ್ರೀ। ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಮೈಸೂರಿನವರು ಅವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಬಳಿಕ, ಶ್ರೀ। ಅವನೀಂದ್ರರ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪರಿಚಯಕ್ಕಾಗಿ ಕುಳಿತರು. ಈಗಿವರು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವರಾದರೂ ಅವರ ಪರಿಚಯವಾಗಲಿ, ಹೆಸರಾಗಲಿ ಗೊತ್ತಿದ್ದವರು ತೀರ ವಿರಳ. ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಗ್ರಂಥವೇ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಶ್ರೀ। ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಕನ್ನಡಿಗರ ಪಾಲಿಗೆ 'ಅರಣ್ಯಕುಸುಮ'ವಾದುದರಲ್ಲಿ ವಿಚಿತ್ರವಲ್ಲ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಅವರು ತಮ್ಮ ತುತ್ತೂರಿಯನ್ನು ತಾವು ಬಾರಿಸುವವರೂ ಅಲ್ಲ. ಬೇರೆಯವರು ಅವರ ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ತೊಡಗಿದರೆ ಅದೂ ಸಹನವಿಲ್ಲ. ಜಗದ ಕೀರ್ತಿಯೆಂದರೆ ಕಲಿಯಬೇಕೆಂದಿರುವವನ ಪಾಲಿಗೆ ಅತಿ ದೊಡ್ಡ ವಿಘ್ನವೆಂದವರ ಮತ. ಅವರು ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಗಳು. ಮೈಕೆಲ ಏಂಜಲೋ[1] ಏನನ್ನು 'ನೀನು ಯಾಕೆ ವಿವಾಹಿತನಾಗಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಯಾರೋ ಕೇಳಿದರಂತೆ— ಅದಕ್ಕವನು 'ನನ್ನ ಶಿಲ್ಪವೆಂಬ ಪತ್ನಿಯು ಸವತಿಯನ್ನು ಸಹಿಸಳು' ಎಂದವನು ಉತ್ತರಿಸಿದನಂತೆ. ಅಂತೆಯೇ ಇರುವರು ಶ್ರೀ। ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು. ಹಗಲು ರಾತ್ರಿ ಕಲೆಯೇ ಅವರ ಧ್ಯಾನ ಅದರ ಮೂಲಕ ವಿಶ್ವಕರ್ಮನನ್ನರಿಯುವುದೇ ಅವರ ಗುರಿ. ಅವರನ್ನು ಕಂಡು ಕಲಾವಂತನು ಹೀಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ನಮ್ಮೆಲ್ಲಾಗುವುದು. ಅವರು ಶಿಲ್ಪಿಗಳೂ ವೀಣಾವಾದನ ಬಲ್ಲವರೂ ಅಹದು. ಆದರೆ ಪ್ರಕೃತ ಗ್ರಂಥವು ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಆ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ

ಯಾರೋ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಶ್ರೀ। ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಅವರ ಚಿತ್ರ ಕಾಣಲು ಬಂದರಂತೆ. ಕೆಲವುಗಳನ್ನು ಕಂಡು, 'ಅಯ್ಯೋ, ಇದು ಫೊಟೋವಿನಂತಿದೆ' ಅಂದರು. ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ। ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ ದಫ್ತರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಚಿತ್ರವೇನೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾರದವರ ಮುಂದೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಹಸರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡುವರೇನನ್ನು?

ಒಂದು ಹಕ್ಕಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅವರು ಬಿಡಿಸಿರುವರು. ನಿಸರ್ಗದ ಜೀವಿಯೊಂದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮಪರಿಶೀಲನೆಯು ಅದರಲ್ಲಿದೆ. ಜಹಾಂಗೀರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೆಗೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಪಶುಪಕ್ಷಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳ ಸ್ಮರಣೆಯನ್ನು ಅದು ತರುವಂತಿದೆ. ಇನ್ನು ಅವರು ನೀಲಗಿರಿಯ ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿರುವರು ಮುಂಜಾನೆ, ಮಧ್ಯಾಹ್ನ, ಛಳಿ, ಮಳೆ, ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿ, ಇವುಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದೆಂದರೆ ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟವೆಂದು ನೋಡಿರಿ. ಅಲ್ಲಿ ರೂಪು, ಭಾವ, ಇವೆರಡೂ ಇವೆ. ಯಾವನೊಬ್ಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭೂದೃಶ್ಯ ಚಿತ್ರಕಾರನು (landscape painter) ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲಾರದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯು ಅವರ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಅವರ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅಂದು ಕಂಡದು ಇಂದಿಗೂ ನಮಗೆ ಮರವೆಯಾಗದಂತಿದೆ.

ಇನ್ನವರ ಇತರ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳು. The Myths of the Hindus and Buddhists ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನಲಂಕರಿಸಲು ಅವರು ರಾಮಾಯಣದ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರು. ಬಳಿಕ ಬರೆದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ; ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ, (೨೧) ಶಿವರಾತ್ರಿ, ವೀಣಾ ಉನ್ಮಾದ, ಇವೇ ಕೆಲವು. ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರದಲ್ಲಿ ರೇಖೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯ ಪರಮಾವಧಿಯು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಅರ್ಧಭಾಗವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ನೋಡಿದರೆ ದೇವನು ಕಾಣಿಸುವನು. ಇನ್ನರ್ಧಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಂಡರೆ ದೇವಿ. ದೇವದೇವಿಯರನ್ನು ಬರೆಯಲು ಹೊರಟ ಆ ಕೈಯ್ಯ, ಸಾಮಾನ್ಯರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಒಂದೇ ಆಗಿ ತೋರುವಂತೆ ಬರೆದ ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ತಾರತಮ್ಯದ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಹೇಗೆ ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟಿತೋ ನಮಗೇ ತಿಳಿಯದಾಗುವುದು.

ಚಿತ್ರ ೨೨. ಇನ್ನವರ ವೀಣಾಭ್ರಾಂತು. ಇದು ಅವರ ಆತ್ಮವೃತ್ತ. ವೀಣೆಗೆ ಮರಳಾಗಿ, ಸರಸ್ವತಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಗೊಳಿಸಲು ತಾನು ಮಾಡಿದ ತಪದ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪದ ಅಧಿಷ್ಠಾತ್ರಿ ದೇವಿಯನ್ನು ಕಂಭಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿ, ಗುರು

1. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದೇಶದ ಪೂರ್ವದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಶಿಲ್ಪಿಯೊಬ್ಬನು.

ವಿನ ಮೂರ್ತಿಗೆ ಬಟ್ಟೆ ಮುಚ್ಚಿ, ದೂರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಚಿತ್ರೋಪಕರಣಗಳನ್ನು ಇಲಿಗಳು ಅಣಕಿಸುತ್ತ, ನಗುತ್ತಾ, ಹರಿದು ತಿನ್ನುತ್ತಿದ್ದರೂ ಗಮನಿಸದೆ, ಒಂದೇ ಸವನೆ, ದೀರ್ಘಕಾಲದ ತನಕ, ಭಕ್ತಿಯ ಮರಳುನಲ್ಲಿ, ದೇವಿಯ ಪ್ರಸನ್ನತೆಗಾಗಿ ಪಟ್ಟಶ್ರಮ, ವ್ಯಥೆ, ಭ್ರಾಂತು ಇವುಗಳ ಮೂರ್ತಿಮಂತ ಚಿತ್ರವಿದು. ಮೂಲದ ಜೀವವು ಈ ಭಾಲೇಖ (Photo) ಮುದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಬರಲಾರದು. ಆದರೂ ಮೂಲಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಾಣುವತನಕ ಇದನ್ನು ಕಂಡು, ಚಿತ್ರಕಾರನ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಶ್ರೀ। ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಜಪೂತ, ಮೊಗಲ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯ ವರ್ಚಸ್ಸಿದೆ. ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಭೂತಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಸಾಲು ವಿಶಾಲೀಕರಿಸಿ ಕಂಡರೂ, ಒಂದಿಷ್ಟು ಕೊರತೆಯೂ ಕಾಣಿಸದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಹುದುಗಿದ್ದ ರತ್ನಗಳು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಹೊರಬರುವುವು. ಇಂದು ಕರ್ಣಾಟಕವು ಇನ್ನಾವುದರಲ್ಲೊಬ್ಬ ಜಗಪ್ರಸಿದ್ಧನನ್ನು ತೋರಿಸುವಷ್ಟು ಯೋಗ್ಯತೆಯಿಲ್ಲದ್ದಾಗಿದೆಯಾದರೂ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ। ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ದೆಸೆಯಿಂದ ಅದರ ಗೌರವವು ಉಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀ। ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಆದರ್ಶವು ಅವರೊಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದಿರಬೇಕೇ?

ಪುಸ್ತಕವು ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಯಿತು. ಆದೀಗ ಉಪಸಂಹಾರವನ್ನು ಮಾಡುವ ಹೊತ್ತು ಬಂದಿದೆ. ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಇಂದು ಕೇವಲ ಪೂರ್ವಕಾಲವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ ಹಿಗ್ಗುವ ಒಂದು ಬುದ್ಧಿಯು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿದೆ. ಅವರಂತೆ ನಾವೂ ಆಗಬೇಕು. ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಅವರಿಗೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದರಿದು ಹೋಗಬೇಕು ಎಂಬ ಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಲವಲೇಶವಾದರೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಶೋಚನೀಯವೇ ಸರಿ. ಪರಕೀಯರ ಪಾದದ ತಳಿತದಿಂದ ಮಲಗಿರುವ ಭಾರತೀಯನು ಇಂದಾದರೂ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗಿದೆ; ಇನ್ನೂ ಮಲಗಿದ್ದರೆ ಏಳುವ ಗಳಿಗೆಯೇ ಬರುವುದು ದುರ್ಲಭವಾಗುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ಆರ್ಯಸಂದೇಶವು ನಮ್ಮ ಪಾಲಿಗೆ ದುಂದುಭಿಯಾಗಲಿ. ನಾವಿನ್ನಾದರೂ ಜಾಗ್ರತರಾಗೋಣ, ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿ ಮಾಡುವ ಪರಾನುಕರಣೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದರ ಬದಲು, ನಮ್ಮ ಆತ್ಮ ಪರಿಚಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ತನ್ನಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ಕಾಣದವನು ಇನ್ನೆಲ್ಲಿ ಕಾಂಬನಂತೆ! ತನ್ನನ್ನು ತಾನರಿಯುವುದೇ ಧ್ಯೇಯ; ಅದೇ ಸುಖ! ಅದೇ ಆನಂದ! ಅದೇ ಮುಕ್ತಿ!